Universiteit Leiden
The Netherlands

Alles Banane? Fiktionale Erinnerung an DDR und Wende in den ersten zwanzig Jahren nach dem Mauerfall.

Maczka, I.M.

Citation
Maczka, I. M. (2010, November 24). *Alles Banane? Fiktionale Erinnerung an DDR und Wende in den ersten zwanzig Jahren nach dem Mauerfall*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/16173

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/16173

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

ALLES BANANE?

Fiktionale Erinnerung an DDR und Wende in den ersten zwanzig Jahren nach dem Mauerfall

Proefschrift
ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof. mr. P.F van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op woensdag 24 november 2010
klokke 15.00 uur
door
Iwona Maria Mączka
geboren te Kielce (Polen)
in 1974

promotor: Prof. dr. A. Visser

overige leden:

Prof. dr. A. Erll (Bergische Universität Wuppertal)

Prof. dr. P.Th.M.G. Liebregts

Prof. dr. A.B.M. Naaijkens (Universiteit Utrecht)

Dr. P.W.J. Verstraten

INHALT

DANKWOORD 7

1.0. EINLEITUNG 9

1.1. Jan Assmanns Theorie der kollektiven Identitätsbildung 11
1.2. Erinnerungsminderheiten 14
1.3. (Ausschließungs)Mechanismen des öffentlichen Diskurses 19
1.4. Wendefilme und -romane als Vermittler von Vergangenheitsversionen 22
1.5. Die Struktur der Arbeit 27

2.0. MEDIALER RAHMEN DER ERINNERUNG 35

2.1. Literatur und Film als fiktionale Medien der Gedächtnisbildung 42
2.2. Der Fall der Mauer als Medienereignis 45

2.2.1 „Die gewendete Wende“ 53

3.0. FILM ALS ERINNERUNGSMEDIUM. DIE RICHTIGKEIT EINES FIKTIONALEN VERGANGENHEITSENTWURFS 61

3.1. Ein Heimweh nach was? Ostalgie, aber von wem? 63
3.2. Die Richtigkeit und gesellschaftliche Gültigkeit eines fiktionalen Vergangenheitsentwurfs 69

3.2.1. Authentizitätsansprüche und –strategien im Film 70

3.2.2. Der Effekt des Authentischen 79

3.2.3. Die Vermarktung der DDR 83

3.2.4. Eine Familiengeschichte 84

3.2.5. Die Darstellung der fiktionalen Figuren als Beglaubigungsstrategie 86

3.2.6. Erinnerung an die DDR als subjektive Konstruktion 88

3.2.7. Der DDR-Alltag als Witz 91

4.0. DIE TOPOGRAPHISCHE VERORTUNG DER ERINNERUNG. ‚BERLIN LIEGT IN DEUTSCHLAND.'99

4.1. Das westdeutsche Tal der Ahnungslosen 101
4.2. Die Insellage 105
4.3. Identifikationsraum Kreuzberg 107
4.4. Die Hauptstadt der DDR 112
4.5. Fortschreibung eines Mythos 114
4.6. Erinnerung an ein Kreuzberg 115
4.7. Desavouierung des Mythos 116
4.8. Berliner Mauer: von Schandmauer, über Spielzone zu „capitalist commodity" 120
4.9. Das neue Berlin der Minderheiten 128
4.10. Topographische Orientierungspunkte 130
4.11. Das neue Berlin 132

5.0. DIE VERRÄUMLICHUNG DES GEDÄCHTNISSES. KARTOGRAFIERUNG EINES GESCHÄNDETEN (STADT)KÖRPERS 135

5.1. Niemandsland 137
5. 2. Geteiltes Berlin als Provisorium 143
5.3. Historische Ereignisse als Verletzung des Stadtkörpers 146
5.4. Hic nox hic salta? 152

6.0. SPANNENDE GESCHICHTEN ODER DIE PLAUSIBILITÄT DER SELBSTERZÄHLUNG NACH KOLLEKTIVEM MUSTER 157

6.1. Ambivalenz der Erinnerung 160
6.2. Drüben. Klischees über das andere Deutschland 166

6.3. Sprache als Quelle gegenseitiger Vorurteile und Missverständnisse 170
6.4. Die Erfindung der eigenen Lebensgeschichte 174
6.5. Die Entdeckung einer neuen DDR-Identität 176
6.6. Die Unmöglichkeit der Ost-West-Kommunikation 178
6.7. Identitätszuweisungen 185
6.8. Kein richtiges Leben 188
6.9. Ein Rollenspiel nach gegenseitigen Erwartungen 193
6.10. Kolonialismus 196
6.11. Wörtersammler 203

7.0. SCHLUSSBEMERKUNG 211

8.0. LITERATURVERZEICHNIS 217

SAMENVATTING 237

CURRICULUM VITAE 245

DANKWOORD

"The first page is always the most difficult to write" [1] luidde de eerste zin van een met de hand geschreven tekst. Ik scheurde de bladzijde uit een tijdschrift en plakte hem aan de deur van mijn kamer. Hij hield me gezelschap gedurende het hele schrijfproces van dit boek. Op de bladzijde stond een afbeelding van een werk van de Britse kunstenaar David Shrigly getiteld *The First Page*. De tekst luidde verder: „The last page can also be difficult, but not as difficult as the first. The second page is easy to write when compared with the first page. The second page is usually more easy to write than the last, though not always." [2] Deze eenvoudige tekst verwoordde op een ontwapenende, kinderlijke manier het probleem – wellicht mijn probleem – met het schrijven. Het laat zich maar heel moeizaam beginnen en net zo moeilijk afsluiten. Wat zich tussen het begin en het einde voordoet, is vrij onvoorspelbaar. Wat de tekst van Shrigly echter niet weergeeft, is hoe verslavend, spannend en mooi het schrijven kan zijn als je al een eerste zin op papier hebt gezet, je eerste gedachten in woorden hebt gevangen.

Velen hebben daaraan bijgedragen dat ik de eerste, de tweede en daarna nog vele bladzijden volgeschreven heb die tot het boek zijn geworden dat u voor zich heeft. Hen allen wil ik op deze eerste pagina, die ik als laatste schrijf, van harte bedanken.

Zo heeft mijn promotor, Thony Visser, vertrouwen in mij uitgesproken door mij een kans te geven om in het kader van het NWO-project *The Literary Construction of Cultural Identity in Germany after the Wende* dit deelonderzoek uit te voeren. Ze heeft mij de vrijheid gegeven om mijn eigen weg te gaan, maar tegelijkertijd stond ze altijd klaar als een betrokken sparringpartner. Met plezier denk ik terug aan onze gesprekken, die doorgaans verder reikten dan het onderzoek zelf.

Zonder mijn collega's in Leiden was de tijd die ik daar doorbracht niet voor de helft zo fijn geweest. Ik bewonder hun gedrevenheid, intelligentie, oprechte nieuwsgierigheid en vooral de warmte en openheid

---

1 *Hollands Diep* 1(2007): 12

2 Ebenda

waarmee ze mij tegemoet traden. De deuren van hun kamers stonden niet toevallig altijd open. Voor al hun lieve gebaren, scherpe opmerkingen, goede of gemiddeld goede grappen, intieme gesprekken bij een kopje koffie en andere afleidingsmanoeuvres die juist daarvoor zorgden dat het onderzoek vooruitging, ben ik hen zeer dankbaar.

Birgit Bexten verdient een speciale vermelding. Ze heeft mij met de ijzeren logica van een compromisloze linguïste de talige en tekstuele onvolkomenheden helpen te vermijden. Daarbij wist ze me telkens daarvan te overtuigen dat een zinsnede altijd korter kan en dat dit doorgaans de leesbaarheid van de tekst verbetert.

Ten aanzien van de Nederlandse tekst in dit boek ben ik Sanne Arens dankbaar voor haar review. Ze heeft mij bovendien met haar toewijding en humor door de laatste bochten geloodst.

Juun Arens heeft het ontwerp van het boek verzorgd. Chiquer kon ik het niet hebben.

Alles heb ik te danken aan mijn veilige en liefdevolle thuisbasis, Hans en Iga. Hans gaf me het zelfvertrouwen om met dit onderzoek te beginnen. De komst en aanwezigheid van onze dochter Iga waren een extra zetje om het tot een goed einde te brengen.

Het boek ligt er en daarvoor dziękuję iedereen van harte!

1.0. EINLEITUNG

„Keine Einheit, kein Denkmal. Alles Banane“[3] nannte eine Journalistin der *taz* ihren Bericht in Bezug auf die Ausstellung der gescheiterten Entwürfe für das geplante nationale Freiheits- und Einheitsdenkmal zu Berlin, die im Frühling 2009 ein Paar Wochen lang im Kronprinzenpalais Unter den Linden zu besichtigen war. Das Denkmal sollte – nach dem offiziellen Ausschreibungstext – „zugleich die freiheitlichen Bewegungen und die Einheitsbestrebungen der vergangenen Jahrhunderte in Erinnerung rufen und würdigen“. So wünschte es sich die Bundesrepublik Deutschland, die den weltweiten und offenen Wettbewerbs ausschrieb. „Im Mittelpunkt der Gestaltung“, lautet weiter der Bundestagsbeschluss vom 9. November 2007, „[steht] die Erinnerung an die friedliche Revolution 1989 und die Wiedergewinnung der staatlichen Einheit Deutschlands.“[4] Als Standort für das zukünftige nationale Symbol legte der Deutsche Bundestag den Sockel des ehemaligen Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I. im Zentrum Berlins. Die Erwartungen waren hoch. Der damalige Bundestagsvizepräsident Wolfgang Thierse hielt das anvisierte Denkmal für „ein notwendiges und wichtiges Projekt“[5] und sprach sogar von einem „Mahnmal des historischen Glücks.“[6]

Das Ergebnis des Wettbewerbs war allerdings rundum enttäuschend. Der erforderte „hohe[..] politische[…], künstlerische[…] und architektonisch-städtebauliche[…] Anspruch“, mit dem sich das Denkmal „an eine breite demokratische Öffentlichkeit [wenden soll]“[7], wurde von keinem der zahlreich

---

[3] Katrin Bettina Müller: Keine Einheit, kein Denkmal. Alles Banane. In: *taz*, 07.05.2009.

[4] http://www.bbr.bund.de/cln_015/nn_312286/DE/WettbewerbeAusschreibungen/UebrigeWettbewerbe/FreiheitEinheitDenkmal/Protokoll__preisgericht,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/Protokoll_preisgericht.pdf (zuletzt gesichtet am 17.09.2009).

[5] Thierse zitiert in Carsten Volkery: Bundestag will Einheitsdenkmal in Berlin. In: *Der Spiegel*, 09.11.2007.

[6] Ebenda.

[7] Siehe das Ergebnisprotokoll der Preisgerichtssitzung auf: http://www.bbr.bund.de/cln_015/nn_312286/DE/WettbewerbeAusschreibungen/UebrigeWettbewerbe/FreiheitEinheitDenkmal/

vorgelegten Vorschläge erfüllt. Ganz im Gegenteil: Die Qualität der eingereichten Projekte war dermaßen schlecht, dass die Jury sich gezwungen fühlte, den Wettbewerb abzubrechen.[8]

Der pessimistische Titel des erwähnten *taz*-Artikels, der unmittelbar durch einen der abgelehnten Entwürfe inspiriert wurde, nämlich durch eine überdimensionale, auf das Schloss gerichtete, Goldenen Banane[9], rekurriert allerdings nicht nur auf das desillusionierende Ergebnis des Wettbewerbs, sondern vor allem auf die gesellschaftliche Lage Deutschlands, für die der Verlauf und das Resultat des Verfahrens symptomatisch seien. „Schon der gewählte Standort", meint die *taz*-Journalistin, „die Schlossfreiheit in Berlins Mitte, knapp neben dem Phantom Stadtschloss und in Sichtweite der Leere, die der abgerissene Palast der Republik hinterließ, ist ein von repräsentativen Ansprüchen umkämpftes Gelände. Die Bundesrepublik hat an dieser Stelle keine Großzügigkeit bewiesen, was den Umgang mit den symbolischen Vermächtnissen der DDR anging."[10] Sie stellt zum Schluss fest, dass „[d]as Aushalten der Hinterlassenschaften vergangener Repräsentationssysteme […] mal ein schönes Zeichen für das Anstreben von Einheit gewesen [wäre]."[11]

Dieser kurze Ausschnitt lenkt unsere Aufmerksamkeit auf zwei Aspekte kollektiver Erinnerung. An erster Stelle wird hier die Diskrepanz zwischen der offiziellen bundesrepublikanischen Erinnerungspolitik und der ostdeutschen Erinnerung an die DDR signalisiert. Die letzte wird in dieser Politik nicht in ausreichendem Ausmaß berücksichtigt, scheint sogar aus dem öffentlichen Raum verdrängt zu werden. In der deutschen Gesellschaft zwei Jahrzehnte nach dem Mauerfall gibt es augenscheinlich zwei Interessengruppen, die west- und die ostdeutsche, deren kollektive Erinnerungen miteinander konkurrieren. Die Erinnerungspolitik dreht sich in diesem *setting* um den Prozess der gesellschaftlichen Identitätsbildung. Im

---

Protokoll__preisgericht,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/Protokoll_preisgericht.pdf (zuletzt gesichtet am 17.09.2009).

[8] Siehe ebenda.

[9] Von Hanns Malte Meyer, Entwurf Nummer 1183 in der Ausstellung: http://www.bbr.bund.de/cln_015/nn_460462/DE/WettbewerbeAusschreibungen/UebrigeWettbewerbe/FreiheitEinheitDenkmal/Ausstellung/2Teil/1183__Bild,property=poster.jpg (zuletzt gesichtet am 17.09.2009).

[10] Katrina Bettina Müller (2009).

[11] Ebenda.

Mittelpunkt steht die Frage, “who wants whom to remember what, and why”[12]. Was hier zum Ausdruck kommt, ist die „Allianz zwischen Herrschaft und Gedächtnis“[13], auf die Jan Assmann[14] in seiner Theorie des kulturellen Gedächtnisses hinweist. Seine Theorie liefert ein übersichtliches Modell der kollektiven Identitätsbildung, das dieser Arbeit zugrunde liegt.

An zweiter Stelle macht der oben beschriebene Fall des misslungenen Denkmalwettbewerbs den Umstand ersichtlich, dass topographische Orte, wie die Berliner Schlossfreiheit, erinnerungspolitisch nie neutral besetzt sind. Sie werden im Kampf um Anerkennung der Erinnerung unterschiedlicher Gesellschaftsgruppen an historische Ereignisse bewusst eingesetzt und spielen damit eine wichtige Rolle in der Ausbildung kultureller Identität.

1.1. Jan Assmanns Theorie der kollektiven Identitätsbildung

Assmann zufolge bildet jede Gesellschaft bzw. Kultur „eine konnektive Struktur eines gemeinsamen Wissens und Selbstbilds.“[15] Diese Struktur weist zwei Dimensionen auf: die Sozialdimension und die Zeitdimension. Die Sozialdimension bindet Individuen aneinander und an eine Gruppe, indem sie ihnen einen gemeinsamen Erfahrungs- und Handlungsraum bietet. Die Zeitdimension verknüpft die Vergangenheit mit der Gegenwart, weil prägnante Erfahrungen in Erinnerung behalten und auf das Heute und auf die Zukunft bezogen werden. In anderen Worten: das Selbstbild einer Gesellschaft wird durch das Heute unter Rückgriff auf die Vergangenheit produziert und den folgenden Generationen in demselben

---

[12] Alon Confino: Collective Memory and Cultural History. In: *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 5 (Dezember 1997), S. 1386-1403, hier S. 1393.

[13] Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C.H Beck, 1997 (1992): 70ff.

[14] Weiter im Text wird Jan Assmann als Assmann (ohne Initialen) angedeutet.

[15] Ebenda, S. 16.

Prozess übermittelt.[16] Beide Aspekte stiften das Gruppenzugehörigkeitsgefühl, das Assmann mit den Begriffen *kulturelle Identität* bzw. *politische Imagination*[17] bezeichnet.

Bei der kollektiven Identitätsbildung lassen sich nach Assmann generell zwei Arten von Gedächtnis unterscheiden, die als zwei Pole desselben Erinnerungsprozesses aufzufassen sind, nämlich das kommunikative[18] und das fundierende kulturelle Gedächtnis[19]. Das kommunikative Gedächtnis ist an alltägliche Kommunikation gebunden und betrifft biographische Erinnerung[20]. Es ist kurzfristig wirksam und macht sich an den individuellen Erinnerungen aus der jüngsten Vergangenheit fest, die sich auf die persönlichen Erfahrungen und auf die Erlebnisse der Gruppenmitglieder stützen[21]. In diesem Prozess der Überlieferung „[sind] die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses instabil und fragmentarisch“[22] und gilt jede Person als kompetent, da das Wissen "zugleich mit dem Spracherwerb und der Alltagskommunikation erworben [wird]“[23].Das fundierende kulturelle Gedächtnis[24] hingegen wird kollektiv fixiert, ist langfristig ausgerichtet und „[kann] nur institutionell, artifiziell realisiert werden“[25].

---

[16] Vgl. ebenda.
[17] Vgl. ebenda, S. 25.
[18] Ebenda, S. 20.
[19] Ebenda, S. 19, 21ff.
[20] Ebenda, S. 52.
[21] Diese Erfahrungen sind Gegenstand der so genannten *Oral History*, bzw. der *Geschichte von unten*. (J. Assmann 1997: 51).
[22] Ebenda, S. 59.
[23] Ebenda, S. 53.
[24] Ebenda, S. 19, 21ff.
[25] Ebenda, S. 24. Aleida Assmann unterscheidet zwischen vier Gedächtnisformen: dem individuellen, sozialen, politischen und kulturellen Gedächtnis. Das individuelle und soziale Gedächtnis sind aneinander gebunden und als Parallelen zum Konzept vom kommunikativen Gedächtnis von Jan Assmann aufzufassen. Vgl. Aleida Assmann: Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past. In: Christian Emden a. David Midgley (eds.): *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Papers from the Conference 'The Fragile Tradition'*, Cambridge 2002. Volume 1, Reihe: *Cultural History and Literary Imagination* Band 1, Oxford, Bern et al: Peter Lang, 2004, S. 19-37. Was Aleida Assmann genau unter der kulturellen Konstruktion von Gedächtnis versteht, bleibt undefiniert. Siehe auch Aleida Assmann: Was sind kulturelle Texte? In: Andreas Poltermann, (Hg.): *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen kultureller Kommunikation und Übersetzung*, Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 10, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 232-244.

Die Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit und der Wende macht zwanzig Jahre nach dem Ereignis laut der Assmanschen Unterscheidung Teil des kommunikativen Gedächtnisses der Deutschen aus. Sie gehört zu der ersten Phase des Erinnerungsprozesses, in der sozialer Sinn dadurch entsteht, dass Zeitzeugen ihre Lebenserfahrungen in alltäglicher Kommunikation weitervermitteln. Die große Anzahl, die unterschiedliche Gestaltung der Entwürfe für den Wettbewerb um das nationale Freiheits- und Einheitsdenkmal zu Berlin und die vielseitige Auswahl der Symbole, die mit dem Mauerfall und der deutschen Vereinigung assoziiert werden – von der obengenannten Banane, dem Wende-Helden[26] und „Einheitssymbol schlechthin"[27], über einen Trabant, der die Mauer durchbohrt, bis hin zu einem Modell einer Dauerbaustelle –, zeugen von Kreativität ihrer Autoren. Gleichzeitig illustrieren sie auch Unterschiede in individueller wie kollektiver Wahrnehmung der historischen Wirklichkeit, die, wie gesagt, typisch für diese erste Phase des Erinnerungsprozesses sind.

Assmann vertritt die radikale These, dass die Vergangenheit in der Erinnerung konstruiert wird und „nun […] erst überhaupt dadurch [entsteht], daß man sich auf sie bezieht"[28]. Darüber hinaus erinnert man – individuell und kollektiv – nur, was man kommuniziert.[29] Neben der Sprache „[gehören] Schrift, Bild und Ton […] zu den „semiosefähige[n] Kommunikationsmittel[n]", legt Astrid Erll dar, die „die Externalisierungen – die Voraussetzung zur Bildung von Kollektivgedächtnis – allererst ermöglichen."[30] Verschiedene Kunstformen wie Literatur, Film, aber auch Zeitungsartikel oder Fernsehdebatten gelten ebenfalls als Kommunikationsangebot und sind Teil des gesellschaftlichen Diskurses. Dementsprechend ist sowohl für die Sinnerzeugung im Rahmen des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft nicht nur das Sprechen einer gemeinsamen Sprache wichtig, sondern viel allgemeiner, die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems.[31]

---

[26] Vgl. Marion Pietrzok: Was vom Sockel reißt. In: *Neues Deutschland*, 12.05.2009.

[27] Ebenda. Zur symbolischen Bedeutung der Banane siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.

[28] J. Assmann (1997): 31.

[29] Ebenda, S. 37.

[30] Astrid Erll: Medium des kulturellen Gedächtnisses – ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kulturellen Gedächtnisses. Konstruktivität, Historzität, Kulturspezifität*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004, S, 3-24, hier S. 14.

[31] Vgl. J. Assmann (1997): 139.

Das kollektive Gedächtnis ist deshalb wichtig, so Assmann, da es nicht nur das Bild des Vergangenen bestimmt, sondern „[…] in beiden Richtungen [operiert]: zurück und nach vorne“[32]. Es (re)konstruiert nicht nur die Vergangenheit, „es organisiert auch die Erfahrung der Gegenwart und Zukunft.“[33] In Bezug auf die Wende bedeutet dies, dass durch die Weise, auf die der überraschend rapide Untergang der DDR und der Beitritt der neuen Bundesländer zur BRD erinnert werden, die kulturelle Identität der deutschen Gesellschaft in Zukunft prägen wird. Gedenkentscheidungen bedeuten in Assmannschem Sinn Zukunftsentscheidungen.[34]

Die Frage, die in diesem Kontext aufkommt, ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit: Wie wird der Mauerfall und die Vereinigung in Deutschland erinnert oder, spezifischer formuliert, welche literarischen und filmischen „Versionen der Wende“[35] zirkulieren in der Gesellschaft und sind Teil des kommunikativen Gedächtnisses der Deutschen, aus dem sich der Assmannschen Theorie zufolge Jahrzehnte später[36] ihr kulturelles Gedächtnis kristallisieren wird?

1.2. Erinnerungsminderheiten

Durch die Assmansche Annahme der Existenz eines für die Gesamtgesellschaft gleichermaßen verbindlichen kulturellen Gedächtnisses eignet sich sein Modell ausgezeichnet zur Beschreibung einer idealen homogenen Kultur, weniger gut jedoch lässt es sich zur Deskription einer der deutschen

---

[32] Ebenda, S. 42.

[33] Ebenda.

[34] Vgl.: Etienne François: Von der wiedererlangten Nation zur „Nation wider Willen“. Kann man eine Geschichte der deutschen „Erinnerungsorte“ schreiben? In: Etienne François (Hg.): *Nation und Emotion, Deutschland und Frankreich im Vergleich; 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995, S.101.

Zur Geschichte der deutschen Erinnerungsorte siehe: Etienne François und Hagen Schulze: *Deutsche Erinnerungsorte 1-3*, München: Beck, 2003 bzw. die Erfolgausgabe in einem Band, Beck, München, 2005.

[35] Diesen Ausdruck habe ich dem Buch von Ulrike Bremer, Versionen der Wende. Eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutschen Autoren zur Wiedervereinigung. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 2002, entnommen.

[36] Die Zeitspanne des kommunikativen Gedächtnisses umfasst etwa achtzig Jahre. Vgl. J Assmann (1997): 50 und 56.

Wirklichkeit entsprechenden pluralistischen Gesellschaft einsetzen.[37] Da „[es] [i]nnerhalb einer Kultur […] eine Menge kultureller Sub-Formationen [gibt]"[38], geht der Entstehung eines gemeinsamen Selbstbildes bzw. einer Gruppenidentität ein Verhandlungsverfahren voran, in dem dem Faktor der politischen Macht[39] und der sozial-kulturellen Kompetenz eine große Bedeutung zukommt. In diesem Prozess, sieht Assmann ein, lässt sich ein Phänomen beobachten, das als eine Widerstandsbewegung der (kulturellen) Minderheiten aufzufassen ist und seinen Niederschlag in der Herausbildung von Gegen-Identitäten findet.[40]

In den zahlreichen Analysen der gesellschaftlichen Lage in Deutschland nach der Wende wird die Entstehung einer ostdeutschen Gegen-Identität bzw. eines ostdeutschen Wir-Bewusstseins[41] als Antwort auf die wirtschaftliche und kulturelle Beschlagnahme Ostdeutschlands durch die Westdeutschen[42] und auf

---

[37] Entschlossener als Assmann äußert sich in Bezug auf das Problem der Verhandlung im Prozess der Ausarbeitung der kulturellen Identität David Gross, indem er feststellt, dass in dem Verhandlungsverfahren verschiedene, miteinander konkurrierende oder einander bekämpfende Schemata bzw. *frames of memory* simultan wirksam sind, die den Erinnerungswert und die Interpretationsweise historischer Ereignisse bestimmen. Eins dieser Schemata „is usually dominant and hence more effective in selecting and ordering what is considered noteworthy about the past." Die sogenannten frames of memory, schließt Gross, "can be powerful instruments of control. The social group that can determine the regnant schemata can also exert a great deal of influence over how the rest of the population apprehends the past and […] the present and future as well." (David Gross: *Lost Time. On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2000, S. 116-117).

[38] J. Assmann (1997): 140.

[39] Gross beobachtet, dass diese Macht nicht unbedingt mit Gewalt ausgeübt wird, sondern auch oft die Form einer subtilen und dadurch schwierig wahrnehmbaren Manipulation annimmt. Vgl.: Gross (2000): 80. Alon Confino sieht die entgegengesetzten kulturellen Ansprüche auch als „an integral part of the construction of memory". Vgl.: Confino (1997): 1398.

[40] J. Assmann (1997): 154. Vgl. auch Gerald Echterhoff und Martin Saar (Hg.): *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2002, S. 272, Alois Hahn: Die Soziale Konstruktion des Fremden, in: Walter M. Sprondel (Hg.), Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion, Frankfurt/M. 1994, S. 140 – 163, hier S.141 und 151 und Laurence McFalls: Die kulturelle Vereinigung Deutschlands, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (B11/2001), http://www.bpb.de/publikationen/TFEQ2O,0,Die_kulturelle_Vereinigung_Deutschlands.html (zuletzt gesichtet am 17. November 2009).

[41] Vgl. Jürgen Hofmann: Ostdeutsches Wir-Bewußtsein: Altlast oder Transformationseffekt? In: Heiner Timmermann (Hg.): *Die DDR-Politik als Instrument*, Berlin: Duncker und Humblot, 1999, S. 153-174.

[42] Ulrich van der Heyden spricht in seiner Rezension zu Arno Hechts Studie Die Wissenschaftselite Ostdeutschlands. Feindliche Übernahme oder Integration? (Verlag Faber & Faber, Leipzig, 2002) von dem „Prozess der Übernahme, der Aneignung, des Überstülpens, […] [der] Kolonisation" (Ulrich van der Heyden: Großräumige Übernahme. In: *Freitag*, 22.08.2003).

den Status der Ostdeutschen als Bürger zweiter Klasse im vereinigten Deutschland gesehen.[43] Jürgen Hofmann stellt z. B. fest, dass „die massenhaft reflektierte Erfahrung, von wichtigen Entscheidungen bei der Gestaltung der deutschen Einheit ausgeschlossen zu sein, eindeutig kontraproduktiv für die Integration in die Gesellschaft der Bundesrepublik ist.“[44] Diese Asymmetrie der Ost-West-Verhältnisse, meint Wolf Wagner, kommt in „Machtsansprüche[n] westlicher Alltagsnormen”[45] am deutlichsten zum Ausdruck. Auffallend ist die allgemein verbreitete Forderung der Assimilation der Ostdeutschen in die westdeutsche Gesellschaft. Da die westdeutschen Verhaltensmuster als Norm und die ostdeutschen als Abweichung gelten[46], so Dietrich Mühlberg, haben sich die Ostdeutschen an die bundesrepublikanischen Normen und Regeln anzupassen.[47]

Bei der kulturellen Sub-Formation bzw. kulturellen Minderheit, wie der ostdeutschen in der Bundesrepublik, handelt es sich um „eine Gruppe, deren geteilte Vergangenheit und deren Gruppengedächtnis in einem starken Ausmaß von […] [der bundesrepublikanischen] abweicht; es handelt

---

[43] Vgl. u. a. Wolfgang Engler: „Daß die ‚Ostdeutschen’ nach 1989 in so großer Zahl zu Ostdeutschen wurden, jene unter ihnen ausdrücklich eingerechnet, die [...] die DDR ablehnten, wenn nicht verabscheuten, hängt ganz entscheidend mit d[e]r [...] kaum erträglichen Asymmetrie der sozialen Blicke zusammen.“ (Wolfgang Engler: *Die Ostdeutschen als Avantgarde*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2002, S. 17. Siehe auch dort S. 32).

[44] Hofmann (1997): 166-167.

[45] Wolf Wagner: *Kulturschock Deutschland. Der zweite Blick*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1999, S. 153. Vgl. auch Dietrich Mühlberg,: Schwierigkeiten kultureller Assimilation. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (B 17/2002), http://www.bpb.de/publikationen/THXG4J,0,Schwierigkeiten_kultureller_Assimilation.html (zuletzt gesichtet am 17. November 2009) und Thomas Ahbe: Die Konstruktion der Ostdeutschen. Diskursive Spannungen, Stereotype und Identitäten seit 1989. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (B41-42/2004), http://www.bpb.de/publikationen/9HIQ30,4,0,Die_Konstruktion_der_Ostdeutschen.html (zuletzt gesichtet am 17. November 2009)

[46] Thomas Ahbe, Wolfgang Kraus und Beate Mitzscherlich: „Ich sehe was, was Du nicht siehst …“ Ost-West-Unterschiede im Prisma einer narrativen Identitätsforschung in: Burkart Lutz (Hg.): *Subjekt im Transformationsprozeß – Spielball oder Akteur?*, Rainer Hampp Verlag, München und Mering, 1998, S.89-103) bemerken, dass sogar auf Grund von soziologischen Untersuchungen oft ein falsches Bild vom Ossi als „ein[em] defizitäre[n] Westdeutsche[n]“ (S. 92) entsteht. Die Ursache dafür ordnen die Autoren dem „bloße[n] ‚Anlegen’ von Wertmaßstäben“ zu, „die von West-Wissenschaftlern bei der Erforschung der Westkultur entwickelt worden sind, an Daten, die an ostdeutschen Personen gewonnen wurden […]“ (S. 92). Man solle sich dessen bewusst werden, dass „Ost-West-Forschung […] nicht im herrschaftsfreien Raum statt[findet], […] die Konstruktion von Unterschieden zumeist Ausdruck einer Dominanzkultur […]“ und „[d]ie Diskrimination (Unterscheidung) […] Voraussetzung für Diskriminierung ist“ (S. 100).

[47] Vgl. Mühlberg (2002).

sich um eine Art Diasporasituation der Erinnerung."[48] In dem Fall, wenn „ein Teil der Bevölkerung sein kollektives Gedächtnis zum offiziellen erklärt bzw. immer schon voraussetzt, dass seines das ‚eigentliche' und offizielle ist"[49], ergibt sich „eine Unterscheidung zwischen offizieller bzw. hegemonialer Erinnerungskultur oder hegemonialem kulturellem Gedächtnis einerseits und den partikularen kollektiven Gedächtnissen der Erinnerungsgemeinschaften andererseits […]."[50] Durch „ein Nichtpräsentiertsein, Nichtverkörpertsein des Gruppengedächtnisses in der hegemonialen und offiziellen Form der Vergangenheitsrepräsentation, die sich in staatlicher Symbolpolitik, in Unterricht und offiziellen Geschichtswerken, in kommunaler Traditionspflege und in den konventionalisierten historischen Bezügen des öffentlichen Diskurs ausdrückt"[51], legen Gerald Echterhoff und Martin Saar dar, können kulturelle Minderheiten „gleichzeitig zur Erinnerungsminderheiten"[52] degradiert werden.[53] Wenn man „auf eigenem Territorium zum mnemonisch Anderen, zur Erinnerungsminderheit und zum Nichtbeteiligten an offizieller Vergangenheit gemacht [wird], und zwar u. a. durch Tilgung von öffentlichen Erinnerungszeichen und – referenzen bestimmter Gruppen"[54], ist nach Boym die Rede vom sogenannten „confiscated memory"[55]. Exemplarisch für diesen Vorgang ist der – gescheiterte - Versuch der Verbannung des Ampelmännchens aus den ostdeutschen Straßen, die konsequent durchgeführte Änderung der Straßennamen und der – 2008 vollendete - Abriss des Ostberliner Palasts der Republik.

Die, wie Mühlberg es bezeichnet, „Hegemonie des westdeutschen Blicks"[56], sowohl in Bezug auf die gesamtdeutsche als auch auf die ostdeutsche Vergangenheit, wird oft als Ursache dafür genannt, dass sich

---

[48] Echterhoff (2002): 272.

[49] Ebenda, S.273.

[50] Ebenda.

[51] Ebenda, S. 272.

[52] Ebenda.

[53] Das zu einer Erinnerungsminderheit Werden bzw. Gemachtwerden hängt „nicht notwendigerweise mit sozialer oder rechtlicher Benachteiligung der entsprechenden Gruppe" zusammen (Echterhoff (2002): 272), es kann aus dem Verlassen „gewachsener oder heimischer Erinnerungsräume" und sich Niederlassen in einem fremden Erinnerungsraum, wie es im Fall der Emigration ist, resultieren. (ebenda)

[54] Echterhoff (2002): 272.

[55] Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, S. 189.

[56] Dietrich Mühlberg: Beobachtete Tendenzen zur Ausbildung einer Ostdeutschen Teilkultur, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (B 11/2001),

die Ostdeutschen als Gruppe, so Hofmann, „mit einem Fremdbild ihrer eigenen Geschichte konfrontiert [sehen], das sich nicht oder nur teilweise mit ihren eigenen Erfahrungen deckt.“[57] Wolfgang Engler nennt die Lage in den neuen Bundesländern paradox, denn „[d]ie [ostdeutsche] Mehrheit empfindet sich, sozial gesehen, als Außenseiter. Die [westdeutsche] Minderheit spielt die Rolle der Etablierten und bemüht sich […], das fremde Territorium auch kulturell so schnell wie möglich umzupflügen, ihm die ihr vertrauten Institutionen, Normen und Bedeutungen einzupflanzen.“[58] Bezüglich der ostdeutschen Erinnerungsminderheit kommt Engler zum Schluss, dass es im bundesrepublikanischen öffentlichen Raum kaum ostdeutsche Erinnerungsstücke gibt und fragt sich, „wo […] die architektonischen und städtebaulichen Zeichen des Wendeprozesses [sind], die Ostdeutsche für Ostdeutsche gesetzt hätten, in expliziter Bezugnahme auf beides, Herkunft wie Wandlung?“[59] Wie der am Anfang dieser Einleitung zitierten *taz*-Journalistin, die über den gescheiterten Wettbewerb berichtete und den Westdeutschen den Mangel an Großzügigkeit im Umgang mit der DDR-Vergangenheit vorwarf, fehlen auch Engler im gegenwärtigen gesellschaftlichen Erinnerungsprozess „die Markierungen des kollektiven Gedächtnisses […], [d]ie Straßennamen, Erinnerungstafeln, Mahn- und Denkmäler, die sie [die Ostdeutschen] dem öffentlichen Raum aus eigenem Antrieb und in eigener Regie eingeschrieben hätten […].“[60] Ein Blick auf Michel Foucaults Beschreibung von Mechanismen, die die Produktion des gesellschaftlichen Diskurses kontrollieren und einschränken, mag helfen, das Fehlen der ostdeutschen Erinnerungsstücke im öffentlichen Raum in den zwanzig Jahren nach dem Mauerfall zu erklären.

---

http://www.bpb.de/publikationen/GQL7SA,0,Beobachtete_Tendenzen_zur_Ausbildung_einer_ostdeutschen_Teilkultur.html (zuletzt gesichtet am 17. November 2009).

[57] Hofmann (1999): 161.

[58] Wolfgang Engler: Sie sprechen doch Deutsch. Trotzdem verstehen Ost und West einander nicht. Anmerkungen zu einem Kulturkampf, in: *Die Zeit* (35/2000).

[59] Ebenda.

[60] Ebenda.

1.3. (Ausschließungs)Mechanismen des öffentlichen Diskurses

Foucault setzt die Teilnahme am gesellschaftlichen Diskurs unmittelbar mit dem Machtanspruch in Verbindung[61] und vertritt die These, dass in der Produktion des Diskurses, den er „in seiner materiellen Wirklichkeit als gesprochenes und geschriebenes Ding“[62] auffasst, zahlreiche Ausschließungsprozeduren wirksam sind, deren Rolle darin besteht, zu verhindern, dass jedes Individuum oder jede Gruppe der Gesellschaft den Zugang zum Diskurs bekommt[63]. Diese Prozeduren stützen sich nach Foucault „auf eine institutionelle Basis [...]. Gründlicher noch abgesichert [werden sie] zweifellos durch die Art und Weise, in der das Wissen in einer Gesellschaft eingesetzt wird, in der es gewertet und sortiert, verteilt und zugewiesen wird.“[64]

Die Ungleichheiten in der Teilnahme am öffentlichen Diskurses kommen daher in einer Gesellschaft am deutlichsten zum Ausdruck, in der zwei Gesellschaftsgruppen leben, die vorher in unterschiedlichen Erziehungs- und Unterrichtssystemen zu einem jeweils anderen Diskurs erzogen wurden, wie im Fall Deutschland nach der Wende.[65] Die Ost- und Westdeutschen, deren Sozialisation vor der Revolution von 1989 stattfand, wuchsen in extrem unterschiedlichen Rahmbedingungen – in einer Demokratie bzw. einer Diktatur – auf, in denen Regeln für die Beteiligung am kulturellen und politischen Leben in vielen Bereichen im krassen Gegensatz zueinander standen.[66] Die Vereinigung hat für die Ostdeutschen einen gewaltigen Kulturwandel herbeigebracht: „Mehrheitlich auf eigenen Wunsch,“[67] legt Mühlberg dar, „sind die Ostdeutschen aus ihren gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgerissen worden […] und fanden sich nach der Auflösung bzw. Zerstörung fast des gesamten institutionellen Gefüges und der früheren

---

[61] Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Fischer: Frankfurt a/Main (*L'ordre du discours* ,Paris: Gallimard, 1971) 2003, S. 11.
[62] Ebenda, S. 10.
[63] Ebenda, S. 26.
[64] Ebenda, S. 15 und S. 91 in den Fußnoten.
[65] „Jedes Erziehungssystem“, meint Foucault, „ist eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mitsamt ihrem Wissen und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern.“ (Ebenda, S. 29/30). Zur Bedeutung der Erziehung für die Teilnahme am öffentlichen Diskurs vgl. auch Aleida Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis: eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee.* Frankfurt/Main und New York: Campus Verlag, 1993, S. 10/11 und 17.
[66] Zur ausführlichen Auflistung und Erläuterung von den politisch bedingten kulturellen Unterschieden zwischen der DDR und der BRD siehe: Mary Fulbrook: *German National Identity after the Holocaust.* Cambridge: Polity Press, 1999 , S. 210-214.
[67] Mühlberg (2002).

Sozialstruktur in einer gänzlich anderen Gesellschaft wieder."[68] In dieser Gesellschaft gibt es andere gesellschaftliche Strukturen und Institutionen, die das Wissen, das die Beteiligung am Diskurs ermöglicht, nach anderen Regeln und Kriterien als die in der DDR vermitteln und verteilen.

Mit Blick auf den Foucaultschen Ansatz lässt sich diesbezüglich feststellen, dass sich die mangelnde Beherrschung des bundesrepublikanischen Diskurses durch die ostdeutsche Minderheit auf ihren Zugang zum herrschenden nationalen Diskurs negativ auswirkt und eine der möglichen Ursachen für die früher in diesem Kapitel festgestellten asymmetrischen Machtverhältnisse in der deutschen Gesellschaft darstellt. In der westdeutsch dominierten Gesellschaft scheinen also Ausschließungsmechanismen wirksam zu sein, die die Teilnahme der ostdeutschen Minderheit am politisch wirksamen Diskurs erschweren, indem sie ihre Erinnerungen aus dem öffentlichen Raum wehren.

Gerade aber die Anerkennung der gruppenspezifischen Vergangenheitsversion bedeutet ihre politische Legitimation. Das Machthaben in der Gesellschaft bedeutet daher für Erinnerungsgruppen wie die ostdeutsche, als vollgültiges Mitglied am wirksamen öffentlichen Diskurs teilzunehmen.[69] Aus diesem Grund sind die Erinnerungsminderheiten ständig darum bemüht, „den gesellschaftlich etablierten Erinnerungshorizont durch die Integration ihrer marginalisierten oder vergessenen Erfahrungen aufzubrechen."[70] In diesem Kontext bietet sich die Hypothese an, dass sich die Erinnerungsminderheiten, wie auch die ostdeutsche, ein Mittel zu finden und Praktiken auszuarbeiten versuchen, die sie, zwar nicht unmittelbar und möglicherweise erst nach längerer Zeit, in die Lage versetzen, am politisch-wirksamen Diskurs teilzunehmen, wie beispielsweise die Teilnahme an einem offeneren Diskurs bzw. der Einsatz einer Disziplin[71], die weniger abgeschirmt wird und dadurch einfacher zugänglich ist.

---

[68] Ebenda.

[69] Vgl. Birgit Neuman: Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten in: Erll, Astrid u.a. (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien.* Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2003, S. 49-77, hier S. 64, Echterhoff (2002): 275 und Confino (1997): 1390/1400.

[70] Neumann (2003): 53.

[71] Disziplin definiert Foucault breit als ein „Bereich von Gegenständen, ein Bündel von Methoden, ein Korpus von als wahr angesehenen Sätzen, ein Spiel von Regeln und Definitionen, von Techniken und Instrumenten." Foucault (2003): 22. Er stellt fest, dass „nicht alle Regionen des Diskurses [..] in gleicher Weise offen und zugänglich [sind]; einige sind stark abgeschirmt (und

Narrativ-fiktionale Genres, wie z. B. Roman und Film, können, meint Ann Rigney, paradigmatisch als alternatives Forum für Speicherung von marginalisierten Erinnerungen aufgefasst werden, d. h. von Erinnerungen, „which were left out of the institutionalized discourses […] and which […] could not easily be accommodated within them.“[72] Gerade „dort, wo sie Gegen-Erinnerung entwerfen, etwa indem sie das Gedächtnis marginalisierter Gruppen darstellen oder andere Selbstbilder und Werthierarchien […] inszenieren“[73] sind literarische Texte, so Erll, besonders dafür geeignet, als ”Medien der Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen“[74] zu dienen. Laut Rigney „[t]he relatively unregulated character of novelistic discourse means that it has traditionally been able to accommodate a wider spectrum of stories than could specialized and disciplined discourses like that of the legal system or historiography.”[75] Literatur und Kunst werden im Kontrast zur Politik oder Religion traditionell als Disziplinen gesehen, in denen die externen Einschränkungs- bzw. Ausschließungsmechanismen weniger stark auftreten.

Die Tatsache, dass es, im Gegensatz zu ostdeutschen Vergangenheitszeichen im wirksamen öffentlichen Diskurs, zahlreiche fiktionale Texte gibt, in denen die ostdeutsche Perspektive[76] auf die rezente Vergangenheit reflektiert wird, scheint vorsichtig die Hypothese zu bestätigen, dass Literatur und Film auf jeden Fall in der Phase des kommunikativen Gedächtnisses wichtige Medien sind, die den unterschiedlichen, von der dominanten abweichenden Vergangenheitsversionen Raum bieten. Gleichzeitig werden sie aber auch durch die Erinnerungsmehrheiten genauso gerne zur Bestätigung ihrer gesellschaftlich dominanten Vergangenheitswahrnehmung eingesetzt.

---

abschirmend), während andere“, so Foucault, „fast […] ohne Einschränkung jedem sprechenden Subjekt verfügbar erscheinen.“ (Ebenda, S. 26).

[72] Ann Rigney: Portable Monuments: Literature, Cultural Memory and the Case of Jeanie Deans. In: *Poetics Today* 25:2 (2004), S. 361-396, hier S. 375.

[73] Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005, S.249-276, hier S. 266.

[74] Ebenda.

[75] Rigney (2004): 375.

[76] In dieser Arbeit wird anschaulich gemacht, dass es nicht eine einheitliche, sondern mehrere und oft disparate ostdeutsche Perspektiven in Bezug auf die DDR-Vergangenheit und die Wende gibt.

1.4. Wendefilme und -romane als Vermittler von Vergangenheitsversionen

Diese Arbeit widmet sich gerade der „erfundenen Erinnerung“[77] an die DDR und die Wende, also einer speziellen Gruppe von Narrativen, die sich auf die neueste Geschichte Deutschlands beziehen und sich damit, nach Assmann, als Teil des kommunikativen Gedächtnisses verstehen lassen. Das Narrativ ist „a mental representation that can be evoked by many media and many types of signs“ und besteht aus vier Konstituenten, nämlich aus „a world (setting), populated by individuals (characters), who participate in actions and happenings (events, plots), through which they undergo change (temporal dimension).”[78] Ich verstehe das Narrativ demzufolge als eine universale Struktur[79] oder als „kognitives Schema menschlichen Denkens“[80], das sich weder nur auf eine schriftlich festgelegte noch auf eine mündlich vermittelte Geschichte reduzieren lässt, sondern medienüberschreitend, aber, da es „grundsätzlich als mediale Manifestation in Erscheinung [tritt]“[81], nicht medienunabhängig ist.

Das Konzept der narrativen Konstruktion von Identität besagt, dass eine Selbsterzählung „als elementarer anthropologischer Modus der Orientierungsbildung spezifische Funktionen für die Identitätsformation erfüllt“[82] oder mit anderen Worten, „daß […] [man] sich selbst in verschiedenen Geschichten erzähl[t], die an einen realen oder imaginären Zuhörer adressiert sind.“[83] Wie Paul Ricoeur es formulierte: „Auf die

---

[77] Den Begriff habe ich Peter Reichels Buch *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater* (München und Wien: Carl Hanser Verlag, 2004) entnommen.

[78] Marie-Laure Ryan: Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media. In: *Poetics Today* 23:4 (Winter 2002), 581-609, hier S. 583. Vgl. auch Donald E. Polkinghorne,: Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein, in: Straub, Jürgen (Hg.): *Erzählung, Identität und historische Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte.* Frankfurt a/Main: Suhrkamp Verlag, 1998, S. 12-45.

[79] Vgl. Ryan (2002): 581.

[80] Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera Nüning und Ansgar Nüning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, S. 23-87, hier S. 47.

[81] Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007, S. 14.

[82] Birgit Neumann: Erinnerung. Identität. Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer ‚Fictions of Memory’. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 155.

[83] Wolfgang Kraus, Thomas Ahbe und Brigit Mitzscherlich: "ich sehe was, was du nicht siehst...". Ost-West-Unterschiede im Prisma einer narrativen Identitätsforschung. In: Burkart Lutz (Hg.): *Subjekt im Transformationsprozeß – Spielball oder Akteur?* München: Mering-Verlag, 1998, S. 89-103, hier S. 99.

Frage ‚wer'? antworten, heißt […], die Geschichte eines Lebens zu erzählen."[84] Auch auf dem Niveau der Gesellschaft, so Birgit Neumann, bedeutet eine solche Praxis, in der die kulturelle Identität einer Gesellschaft entsteht, „das gemeinsame Verfertigen von Geschichten […]. Gruppen erinnern sich an vergangene Erfahrungen, indem sie in einen Dialog treten und in der gemeinsamen Praxis des konversationellen Erinnerns Geschichten ihrer Vergangenheit ersinnen."[85]

Erzählungen über Vergangenheit, die in der kommunikativen Phase des Erinnerungsprozesses wirksam sind, können einerseits relativ einfach vergessen bzw. ersetzt werden, andererseits bilden sie, so lange sie physisch vorhanden sind, einen Katalog, aus dem die Gesellschaft in Zukunft bei der Herausbildung ihrer langfristig ausgerichteten kulturellen Identität schöpfen wird. Obwohl ihre inhärente Mehrdeutigkeit sie als Medium des kommunikativen Gedächtnisses besonders geeignet macht, scheint die Assmannsche Theorie der gedächtnisbildenden Bedeutung dieser Erzählungen kaum eine oder doch nicht hinreichende Beachtung zu geben. Seine „Beschränkung auf die normative Funktionalität von Texten [hat]"[86], meint Neumann, „einen Ausschluss des Großteils literarischer Produktionen zur Folge."[87]

In dieser Arbeit analysiere ich Romane und Filme als Medien, die von unterschiedlichen Gruppen der Gesellschaft zur Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen eingesetzt werden. In meine Analyse beziehe ich die Umstände und die Zeit, in denen die Texte entstanden sind, und vor allem den Platz, der ihnen im öffentlichen Diskurs eingeräumt wird, mit ein. Damit wird nicht nur ein nuanciertes Bild der deutschen Gesellschaft in den ersten zwanzig Jahren nach der Wende sichtbar, sondern wird auch ein interessanter Blick auf den Prozess der kollektiven Gedächtnisbildung selbst geboten.

Als Gegenstand meiner Untersuchung habe ich narrativ-fiktionale literarische und audio-visuelle Werke gewählt, die als Reaktion auf den Zusammenbruch der DDR entstanden sind und deren inhaltlicher

---

[84] Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung. Die Erzählte Zeit.* Band 3, München: Fink, 1991, hier S. 395 (org. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil).

[85] Neumann (2003): 62.

[86] Neumann (2004): 155.

[87] Ebenda. Zur weiteren Kritik an der Theorie von Assmann und zu eventuellen Ergänzungen siehe Astrid Erll: Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003, S. 44ff.

Schwerpunkt die Erinnerung an die DDR, der Fall der Mauer und die deutsche Vereinigung und ihre Folgen sind. Gemeinsam ist diesen Texten die Tatsache, dass sie sich am Beispiel von biographischen Brüchen ihrer Protagonisten entweder mit der Vergangenheit oder / und mit neuen Entwicklungen und Verhältnissen in der deutschen Gesellschaft auseinandersetzen. Bei der Verarbeitung der Wende bedienen sie sich unterschiedlicher Erzählstrategien und weisen unterschiedliche individuelle Perspektiven auf die gleichen Ereignisse auf. Um der breiten Spanne an Sichtweisen auf die rezente Vergangenheit und an deren Darstellungsformen, die sich in der deutschen Gesellschaft beobachten lässt, Rechnung zu tragen, befasse ich mich mit Texten sowohl von Autoren und Regisseuren aus dem Osten als auch aus dem Westen Deutschlands, die darüber hinaus unterschiedlichen Generationen zugehören. Ihrer geographischen Herkunft nach repräsentieren die Autoren und Autorinnen Thomas Hettche (1964), Inka Parei (1967), Sven Regener (1961), die in der Türkei geborene, aber seit ihrer frühen Kindheit in Westberlin aufgewachsene Yade Kará (1965) und der Regisseur Hannes Stöhr (1970) in dieser Arbeit den westlichen Blick, während Brigitte Burmeister (1940), Bernd Schirmer (1940) Jens Sparschuh (1955) und Leander Haußmann (1959) für die östliche(n) Perspektive(n) stehen.

Mit der Theorie von Jan Assmann kann man voraussetzen, dass die Erinnerungen der Ost- und der Westdeutschen an die DDR und die Wende sich wesentlich voneinander unterscheiden. Da die Ost- und Westdeutschen erst seit zwei Jahrzehnten wieder eine staatliche Gemeinschaft bilden, kann man erwarten, dass diese kollektiven Aushandlungsprozesse im vereinten Deutschland besonders stark zum Ausdruck kommen. Mit meiner Arbeit, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, will ich exemplarisch an Hand von einigen literarischen und filmischen Beispielen zeigen, wie historische Ereignisse mit fiktionalen Mitteln inszeniert und als Träger von kollektiven Identitäten eingesetzt werden, welche Vergangenheitsversionen im öffentlichen Diskurs zirkulieren und auf welche Weise sie die Erinnerungsdebatte über die rezente deutsche Geschichte mitprägen.

Zwanzig Jahre nach dem Mauerfall steht dem Forscher bereits eine unüberschaubare Fülle an ästhetischen Repräsentationen der Wende zur Verfügung, die ständig anwächst. Um mein Untersuchungsfeld eingrenzen zu können, habe ich aus diesem Grund bei der Auswahl der Textkorpora zwei zusätzliche Kriterien erstellt, von denen sich das eine auf die Assmannsche Kategorie der topografischen Verortung der Erinnerung stützt und sich das andere auf die Rezeption der Texte in der Gesellschaft bezieht.

In Anlehnung an Maurice Halbwachs räumt Assmann dem Prozess der individuellen Erinnerung nicht nur die Bedingtheit vom sozialen Rahmen ein[88], sondern schreibt ihm auch eine örtliche bzw. allgemeiner: eine materielle Verankerung zu. Abgesehen von der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses spricht Assmann, ähnlich wie Halbwachs[89], von einer *Verräumlichung*[90] der Erinnerung.

Außer dem sozialen Rahmen bedarf das Gedächtnis eines räumlichen Rahmens. Räume und Orte, in denen sich das Leben einer Gruppe abspielt, tragen Spuren dieser Gruppe und halten auf diese Art und Weise ihre Vergangenheit gegenwärtig. Jede Gesellschaft ist daher bestrebt, sich Orte zu schaffen, in denen sich Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung befinden. Anders gesagt: jede Gesellschaft braucht Orte, an denen sie sich ihrer Gruppenidentität vergewissern kann. Diese Ort nennt Assmann *Mnemotope.*[91] Die Funktion eines *Mnemotops* kann nach Assmann eine Landschaft erfüllen, aber auch ein Gebäude, ein Denkmal, eine Straße oder eine ganze Stadt[92], alles topographische Beziehungspunkte bzw. „reale[…] Orte […], an denen sich Erinnerung konkretisiert und materialisiert."[93] So ein Ort, der als „cue"

---

[88] Vgl. auch Gross (2000): 80: „[W]hat an individual tends to think is memorable about the past is to great extent what the social milieu designates it to be."

[89] Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis* (*La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, [1939] 1950). Frankfurt a/Main: Fischer, 1991.

[90] J. Assmann (1997): 59.

[91] Ebenda.

[92] Vgl. ebenda, S. 60. Durch die Beschränkung auf ausschließlich topografische Orte steht Assmann in der Halbwachs'schen Tradition (vgl. Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a/Main: Fischer, 1991), unterscheidet sich jedoch deutlich von Pierre Nora, dessen Definition von Erinnerungsorten viel breiter ist und sich neben den Orten im eigentlichen, materiellen Sinn auf ein „kulturhistorisches Erlebnis und Ritual […] oder [auf eine] historische Epoche oder [ein] Ereignis (wie „Vichy"), denen eine kollektive emotionale Bindung zugesprochen wird", bezieht. Mit Erinnerungsorten meint Nora Narrative, die die Identität einer Nation konstruieren. Er versteht den Erinnerungsort als „ein semantisches Instrument, an dem man die kollektive Identität mittels historischer Ursprünge […] und aktueller politischer Zweckmäßigkeit […] ablesen kann." (Peter Carrier: Pierre Noras ‚Les Lieux de Mémoire' als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskultes. In: Echterhoff u. Saar (Hg.): (2002): 141-162, hier S. 143). Für Nora sind die Gedächtnisorte „[d]as, was eine Gemeinschaft, die bis in ihre Grundfeste in Wandel und Erneuerung hineingerissen ist, künstlich und willentlich ausscheidet, aufrichtet, etabliert, konstruiert, dekretiert, unterhält […]. Museen, Archive, Friedhöfe und Sammlungen, Feste, Jahrestage, Verträge, Protokolle, Denkmäler, Wallfahrtsstätten, Vereine sind die Zeugenberge eines anderen Zeitalters, Ewigkeitsillusionen." (Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a/Main: Fischer, 1998).

[93] Echterhoff und Saar (2002) in der Einleitung, S. 21.

oder „Abrufhinweis“ dient, der Erinnerungsprozesse in Gang setzt[94], stellt für die heutige Gesellschaft die deutsche Hauptstadt exemplarisch dar. Dieser Umstand war für mich der Grund, bei der Auswahl des Forschungsmaterials Berlin als Mnemotop zu nehmen.

Das Berlin von heute trägt Spuren von tiefstgreifenden Ereignissen, denen es im vergangenen Jahrhundert Bühne war[95]. Im Kalten Krieg stand diese Stadt, durch die physische Abgrenzung ihres östlichen und westlichen Teils voneinander durch die Mauer, wie keine andere Symbol für die Teilung Deutschlands (und Europas). Sowie zuerst die überraschende Errichtung der Mauer im August 1961 weitreichende Folgen, sowohl im mentalen, sozialen als auch im praktischen Sinne, für die Bewohner mit sich brachte, so bedeutete ihre unerwartete Öffnung im November 1989 und in der danach folgenden Periode ihr allmähliches Verschwinden für die Bewohner Berlins sehr konkret das Wegfallen einer anfassbaren und alltäglich beobachtbaren Grenze und damit einschneidende Veränderungen ihrer vertrauten Lebensmuster. Das Verhältnis zwischen dem sich wandelnden Handlungsort Berlin und der durch die historischen Umstände der Wende gezwungene Umgestaltung des individuellen Lebens der Protagonisten läuft als ein roter Faden durch die von mir untersuchten Texte.

Diese Filme und Romane sind als ein Angebot von ästhetischen Darstellungen bestimmter Ereignisse aus der neuesten deutschen Geschichte und ihren unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten aufzufassen. Mit Blick auf die Theorie von Assmann lässt sich zwanzig Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer nur eine vorsichtige Aussage darüber machen, ob und welche dieser Vergangenheitsversionen in Zukunft im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses als die offizielle anerkannt und damit zu einem kulturellen Text promoviert werden. In Anbetracht der entscheidenden Rolle von sozialer Kommunikation in der Entstehung und Vermittlung von Erinnerungen scheint es an dieser Stelle plausibel anzunehmen, dass die Heftigkeit und Art der Rezeption der Texte für ihre gedächtnisbildende Leistung von großer Bedeutung sein werden. Literarische und filmische Texte können auf einer textinternen und einer texttranszendierenden

---

[94] Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Walter de Gruyter, Berlin und New York, 2005, S. 249-276, S. 255 und Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005, S.138/139.

[95] Vgl. Andreas Huyssen: Berlin as Palimpsest in: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory.* Stanford: University Press, 2003, S. 72-84.

Ebene[96] zum Erinnerungsdiskurs beitragen: indem sie sich erstens textintern, d.h. inhaltlich auf vergangene Ereignisse beziehen und mit fiktionalen Mitteln Vergangenheitsversionen schaffen und, zweitens, textextern, indem sie durch die Art, auf die mit ihnen in soziokulturellen Kontexten umgegangen wird, zu Erinnerungstexten gemacht werden. Im Fall des Erinnerungstexts geht es, meinen Astrid Erll und Stephanie Wodianka ursprünglich in Bezug auf die Gattung des Spielfilms[97], um „ein gesellschaftlich und plurimedial ausgehandeltes Phänomen"[98]: Ein Roman wird dementsprechend ebenso erst durch bestimmte Formen seines sozialen Gebrauchs zum Erinnerungsroman.

1.5. Die Struktur der Arbeit

Die vorliegende Arbeit besteht aus drei Teilen, in denen ich unter Bezugnahme auf Jan Assmanns Theorie der kulturellen Erinnerung jeweils einen anderen Aspekt des kollektiven Erinnerungsprozesses thematisiere.

Im ersten Kapitel beschäftige ich mit dem medialen Rahmen der Erinnerung, d.h. mit der Rolle, die Medien in der Erzeugung und Verbreitung von Vergangenheitsbildern spielen. Dabei gehe ich vor allem auf die Funktion ein, die narrativ-fiktionale Texte wie Film und Literatur in diesem Vorgang erfüllen und beschreibe ich die poietischen Eigenschaften fiktionaler Narrative, die sie als Erinnerungsmedien besonders geeignet machen.

Das kollektive Gedächtnis entsteht in einem sozialen Kontext und wird von kulturellen Schemata und Konventionen geprägt und von Sichtweisen auf die Vergangenheit beeinflusst, wie sie bereits in der Gemeinschaft präsent sind. Sowohl der Gegenstand unserer Erinnerung als auch seine Interpretation werden von unterschiedlichen medialen Produkten zum Teil vorgegeben und gleichzeitig bestätigt, da unsere Narrative über die Vergangenheit durch eine (unbewusste) Vermischung von authentischen und

---

[96] Vgl. Astrid Erll und Stephanie Wodianka (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen.* Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008, S. 6.

[97] Ebenda in der Einleitung. Damit folgen sie dem Assmannschen Ansatz.

[98] Ebenda, S. 2 und 8.

fiktiven Elementen, bzw. durch Verflechtung von realen und medial konstruierten Wirklichkeitsbildern nach bestimmten Mustern entstehen. Dieser Umstand wird besonders deutlich im Fall der Wende und insbesondere des Mauerfalls, einer historischen Gegebenheit, die aus zwei Gründen als Medienereignis bezeichnet wird: durch die ständige mediale Übertragung von deren Bildern und durch den Einfluss dieser Bilder auf die politische Realität in der DDR.

Da literarische und filmische Texte, die diesen realgeschichtlichen Vorgang zum Thema machen, aus dem enormen Bildarchiv schöpfen müssen, um eine plausible Version der Vergangenheit konstruieren zu können, spreche ich in diesem Kapitel vom Erzählen über Geschichte nach dem Fernsehen. An Hand von zwei Filmen, Leander Haußmanns *Herr Lehmann* (2002) und Wolfgang Beckers *Good bye, Lenin!* (2001), zeige ich, wie ein unterschiedlicher Einsatz von bekannten Dokumentarbildern in einer unterschiedlichen Deutung desselben historischen Großereignisses resultiert. Dies macht nachvollziehbar, dass und wie den fiktionalen Medien wie Literatur und Film eine andere Rolle zukommt, als die historische Wirklichkeit nur schlicht nachzuahmen. Aus faktischen Informationen über historische Ereignisse und aus deren Bildern konstruieren literarische und filmische Texte Erzählungen, die die historischen Vorgänge für die Gesellschaft deuten. Dabei werfen sie möglicherweise einen abweichenden Blick auf gesellschaftlich vorherrschende Identitäts- und Vergangenheitskonzepte, erzeugen innovative Vergangenheitsentwürfe, vermitteln sie in der Gesellschaft und tragen somit zu Veränderungen in der kollektiven Wahrnehmung der Wirklichkeit bei.

Einen solchen identitätsbildenden Einfluss können Romane und Filme allerdings nur dann nehmen, wenn sie Vergangenheitsversionen vermitteln, die in der Gesellschaft breit rezipiert und darüber hinaus für plausibel gehalten werden. Den unterschiedlichen Strategien, die zur Beglaubigung der fiktionalen Vergangenheitsentwürfe eingesetzt werden und die Teilnahme an der öffentlichen Debatte um die neueste Vergangenheit Deutschlands legitimieren, widme ich das nächste Kapitel meiner Arbeit. Am Beispiel von Leander Haußmanns Film *Sonnenallee* (1999) und Wolfgang Beckers *Good bye, Lenin!* zeige ich, dass in der Diskussion um die Gültigkeit des jeweiligen fiktionalen Vergangenheitsentwurfs die Betonung auf Authentizität und Wahrhaftigkeit der fiktionalen Darstellung liegt. Gleichzeitig gehe ich nach, wie textimmanente und texttranszendierende Authentizitätsstrategien, sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch auf die Form der Filme, die Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit beeinflussen und die öffentliche Debatte um ihre Stellung in der gesamtdeutschen Erinnerung mitprägen.

Das Zusammenwirken von textüberschreitenden Strategien, zu denen u.a. die Wahl der Darsteller, die Herkunft der Filmautoren, der Ort der Filmpremiere oder die Begleitprodukte (das Buch zum Film und die Film-DVD) gehören, und den textinternen Strategien, wie die Verwendung einer bestimmten filmischen Gattung, der Einsatz von Humor und eine solche Darstellung von Figuren, die in Bezug auf Erfahrungen unterschiedlicher Gesellschaftsgruppen plausibel erscheint, können dazu beitragen, dass eine filmische Vergangenheitsversion kollektiv als wahrhaftig empfunden wird. Um den Effekt des Authentischen zu erreichen, d.h. die DDR-Wirklichkeit möglichst überzeugend wiederzugeben, werden in *Sonnenallee* und *Good bye, Lenin!* beispielsweise ausgewählte DDR-Produkte aus den 70er und 80er Jahren eingesetzt.

Mit dieser Strategie von Vermarktung der Vergangenheit, die unterschiedlichen Publikumserwartungen entgegenkommt, nehmen beide Filme einen wichtigen Platz in dem so genannten Ostalgiediskurs, auf den ich in diesem Kapitel kurz rekurriere, ein. Sie sind nicht nur selbst zu Kultobjekten der Ostalgie geworden, sondern veranschaulichen gleichzeitig die Entstehung und Entwicklung dieses Phänomens. Sie stellen in doppelter Hinsicht einen Beitrag zum Erinnerungsdiskurs dar: Auf der textinternen Ebene schaffen sie ein Bild von der DDR, das der kollektive Erinnerung der Ost- und Westdeutschen Form gibt, textextern veranlassen sie eine belebte öffentliche Diskussion über die Bewertung der DDR-Vergangenheit und der Wende im gesamtdeutschen Gedächtnis.

Neben den zeitgemäßen Produkten, die als kollektive Erinnerungsträger eingesetzt werden, machen materielle Relikte der Vergangenheit, wie topographische Orte, das Fortbestehen eines bereits anwesenden oder die Entstehung eines neuen kulturellen Gedächtnisses möglich. Orte, an denen eine Geschichte abgebrochen wurde, werden allerdings nicht automatisch zu kulturellen Erinnerungsräumen, sondern werden kollektiv zu solchen gemacht, und nicht allen Orten wird im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft die Rolle eines Gedenkortes bzw., in Assmannschem Begrif, eines Mnemotops zugeschrieben. Mnemotope bedürfen immer einer (Be)Deutung, die zusätzlich durch sprachliche Überlieferungen festgelegt werden muss. Eine kontinuierliche Narrativierung ist die Voraussetzung dafür, dass Orte, die dasjenige repräsentieren, was es nicht mehr gibt, Erinnerungen an das, was einmal war, für die Zukunft festhalten und beglaubigen, indem sie sie lokal in der Topographie verankern. In den beiden folgenden Kapiteln lege ich jeweils die Betonung auf das in allen dort zu behandelnden Texten thematisierte Verhältnis zwischen der individuellen wie kollektiven Identität und der materiellen Umgebung und räume ich fiktionalen Konstruktionen Berlins und seinen Orten den wichtigsten Platz ein.

Wie Assmann meint, ist die kollektive Erinnerung nicht nur standortgebunden, sondern auch gruppenspezifisch. Dies heißt, dass für unterschiedliche Teilgruppen einer Gesellschaft unterschiedliche topographische Orte die Rolle eines Mnemotops erfüllen können, aber gleichzeitig auch, dass mit einem topografischen Ort kollektive Erinnerungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Teilgruppen verbunden werden können. Um dies ersichtlich zu machen, behandle ich im zweiten Teil meiner Arbeit Texte, die das Bild vom Berlin der Wendezeit aus unterschiedlichen Perspektiven belichten. Kapitel 4 widme ich dem Debütroman von Yadé Kara *Selam Berlin* (2003) und zwei fiktionalen filmischen Inszenierungen von Berlin, Hannes Stöhrs *Berlin is in Germany* (2001) und Leander Haußmanns *Herr Lehmann*, wobei ich im Fall von *Herr Lehmann* auch die Romanvorlage (2001) von Sven Regener mit einbeziehe. In Kapitel 5 stehen die Romane *Nox* (1995) von Thomas Hettche und *Die Schattenboxerin* (1999) von Inka Parei im Mittelpunkt meiner Analyse.

Haußmanns Film und Regeners Buch stellen die Atmosphäre Westberlins aus der Optik der sogenannten Kreuzberger Szene dar, und insbesondere das (Nacht)Leben im Stadtteil Kreuzberg, der durch seine besondere geographische Lage nach 1961 am Rande des durch den Alliieren Kontrollrat verwalteten Westberlin einen symbolischen Status in der Bundesrepublik erworben hatte und damit einen besonders wichtigen sozialen Identifikationsraum bot. Nach der Wende machte das Stadtviertel eine topographische Metamorphose durch, sein außerordentlicher politischer wie symbolischer Status ging mit dem Mauerfall unwiderruflich verloren, was sich unmittelbar auf das Leben seiner Einwohner ausgewirkte. Anders als Haußmann und Regener, die Kreuzberg als einen Raum ohne ethnisch gemischte Bevölkerung konstruieren, schildert Yadé Kara in *Selam Berlin* Kreuzberg aus der Perspektive eines Sohns türkischer Gastarbeiter als ein Stadtviertel, in dem unterschiedliche Bevölkerungsgruppen in Harmonie nebeneinander leben. Hell, die westdeutsche Protagonistin in Pareis *Die Schattenboxerin*, assoziiert Kreuzberg im Gegensatz dazu weder mit einem Ort, der, wie bei Regener und Haußmann, ein verpflichtungsfreies Leben rechtfertigt, noch, wie bei Kara, mit einem friedlichen, aber zurückgebliebenen Refugium, sondern mit Bedrohung und Aggression. Das bürgerliche, scheinbar sichere Leben der Protagonistin bricht mit dem traumatischen Gewalterlebnis, das ihr am Gelände des Görlitzer Bahnhofs widerfahren ist, unerwartet zusammen, genauso wie das historische Ereignis des Mauerfalls dem Provisorium Westberlin ein abruptes Ende setzt. Diesem Provisorium trauert Pareis Protagonistin nicht nach. Ganz im Gegenteil: Der Umzug aus Westberlin in den Ostteil der Stadt ermöglicht ihr eine Bewältigung ihres Traumas. Hierin unterscheidet sich Pareis Roman deutlich von Regeners und Haußmanns *Herr Lehmann*, schließt sich hingegen der eher optimistischen Deutung der Wende in Karas Roman an, in

dem der Mauerfall und die deutsche Vereinigung den Protagonisten dazu verleiten, seinem Leben eine neue Wendung zu geben.

Typisch für alle in diesem Kapitel analysierten Texte ist der Umstand, dass sie den Fall der Mauer immer in engstem Zusammenhang mit dem Privatleben ihrer Protagonisten bringen. Die Figuren allerdings bewerten dieses historische Ereignis meistens unterschiedlich, abhängig von ihrer individuellen, oft mit den Generationsgenossen geteilten Erfahrung. Die historischen Ereignisse der Wende bedeuten z. B. auch einen Neuanfang für Martin Schulz, den ostdeutschen Protagonisten in Hannes Stöhrs Film *Berlin is in Germany*, der aus jahrelänger Haft, durch die er an der Wende nicht persönlich teilnehmen konnte, entlassen wird. Die topographischen Veränderungen in der sich dynamisch entwickelnden Hauptstadt des vereinigten Deutschlands, die Martin bisher nur aus dem Fernsehen kannte, stehen im Film Symbol für die gesellschaftliche Transformation in Deutschland nach 1989. Die Anpassung an die neue politisch-wirtschaftliche Lage nach der Vereinigung, die, so die Botschaft des Films, nicht der westdeutschen, sondern ausschließlich der ostdeutschen Teilgesellschaft abverlangt wird, wird im Film mit dem Prozess des (erzwungenen) Vergessens alter Ostberliner Straßennamen verbunden.

Während für Martin Ostberlin und seine Wahrzeichen, insbesondere der Fernsehturm, als Orientierungspunkte in der neuen Topographie der Stadt nach der Vereinigung und gleichzeitig als Bezugspunkte seiner ostdeutschen Identität fungieren, stellen sie für Herrn Lehmann und auch für Hasan, den Protagonisten aus *Selam Berlin*, trotzt ihrer unmittelbaren Nachbarschaft, eine terra incognita dar. Sogar die Berliner Mauer, deren Anwesendheit bzw. Verschwinden gravierende Folgen für das Leben der jungen Protagonisten hat, wird entweder nicht wahrgenommen oder spielt ausschließlich die Rolle eines praktischen topographischen Orientierungspunktes. Anders verhält es sich in den Romanen von Parei und Hettche, die ihre Handlung größtenteils im direkten Grenzstreifen situieren. Beide Autoren verorten ihre Geschichten nicht nur ganz konkret in der so genannten innenstädtischen Peripherie Berlins, noch bevor sie nach der Vereinigung, wie Stöhrs *Berlin is in Germany* es zeigt, zu der größten Baustelle Europas promovierte, sondern bringen dieses Niemandsland in einen Zusammenhang mit Erzählungen von (sexueller) Gewalterfahrung.

Hettches *Nox* en Pareis *Die Schattenboxerin* thematisieren den wechselseitigen Bezug zwischen dem weiblich semantisierten Berliner Stadtkörper, dessen Topographie durch den Mauerbau für Jahrzehnte geprägt, sich durch den Mauerfall aufs Neue verändert, und dem Identitätsverlust- bzw. -gewinn ihrer weiblichen Hauptfiguren, der durch die Ereignisse der Wende verursacht wurde. Die Protagonisten

befinden sich in Folge gewaltsamer Vorgänge (Mord und Vergewaltigung) und historischer Umbruchsmomente auf der Suche nach einer neuen Identität. Sie bewegen sich unterdessen in einer Stadt, die durch einschneidende politische Transformationen ihrer Identität entnommen, selber aufs Neue gedeutet werden muss. Auf der textinternen Ebene bringen die Romane von Hettche und Parei den Umstand explizit zum Ausdruck, dass gerade an der Architektur und Topographie der sich wandelnden Stadt sowohl die Spuren ihrer Vergangenheit als auch die Anzeichen der Zukunft am deutlichsten ablesbar sind. Diese Sichtbarkeit des historischen Bruches ergibt sich vor allem aus dem Kontrast zwischen den neuen Gebäuden und Orten, die es erst seit kurzem gibt, und den alten Elementen der Berliner Landschaft, die noch immer da sind, ihre gesellschaftliche Funktion oder Bedeutung zwar eingebüßt haben, aber durch ihre physische Anwesendheit die Erinnerung an die Vergangenheit festhalten.

Genauso wie manche Berliner Orte nach dem Mauerfall einer neuen gesellschaftlichen Deutung bedürfen, macht die politische wie topographische Metamorphose der Stadt eine Neupositionierung bzw. Neudefinierung sowohl der west- wie ostdeutschen Protagonisten der in dieser Arbeit besprochenen Wenderomane notwendig. Laut der Theorie von Assmann werden die individuelle wie die kollektive Identität in einem narrativen und gleichzeitig sozialen Vorgang auf Grund von kohärent aneinandergereihten Erinnerungen an vergangene Erlebnisse konstruiert. Dieser Prozess der Identitätsbildung verläuft nach bestimmten erzählerischen Mustern und wird stark durch gesellschaftliche Machtsverhältnisse geprägt. Wie man sich selbst als Person erzählt bzw. definiert und zu welcher gesellschaftlichen Gruppe man sich bekennt, ist nicht nur davon abhängig, wie man sich selbst (in Abgrenzung von den Anderen) wahrnimmt, sondern wird in hohem Maße auch dadurch bestimmt, welche Identität(en) man von den anderen Mitgliedern der Gesellschaft in kollektiven Prozessen zugewiesen bekommt.

Die Glaubwürdigkeit der eigenen Lebensgeschichte wird außerdem nicht so sehr durch ihre Echtheit, sondern vor allem Dank ihrer Verfertigung gemäß den gesellschaftlichen Erwartungen und durch ihre Strukturierung nach kollektiv erstellten gängigen Erzählmustern garantiert. Ähnlich wie im Fall von Filmen und Romanen über die Vergangenheit, die zu kollektiv anerkannten Erinnerungstexten gemacht werden, was ich am Anfang dieser Arbeit darlege, werden auch beim Erzählen von individuellen Biographien der Roman- und Filmprotagonisten formale und inhaltliche Strategien angewandt, die die Plausibilität der eigenen Geschichte nicht nur für sie selbst, sondern auch für das fiktional konstruierte Kollektiv, zu dem sie gehören (möchten), gewährleisten.

Auf dieses Thema gehe ich im letzten Kapitel meiner Arbeit ein und widme in Anlehnung an Assmann den dritten Teil meiner Untersuchung dem Prozess der kollektiven Identitätskonstruktion. Ich gehe der Frage nach, wie die komplexen gesellschaftlichen Prozesse bezüglich der Selbst- und Fremdbeschreibung auf kollektiver Ebene vermittels ästhetischer Distanz dargestellt werden. Anschließend zeige ich am Beispiel von drei Romanen: Bernd Schirmers *Schlehweins Giraffe* (1992), Brigitte Burmeisters *Unter dem Namen Norma* (1994) und Jens Sparschuhs *Der Zimmerspringbrunnen* (1995), die Weise, auf die die gesellschaftlichen Identitätsbestimmungen in Fiktion eingebunden werden. Dabei beschäftige ich mich mit dem in allen Texten thematisierten Problem des (Mit)Spracherechts bzw. des Sprachverlustes der ostdeutschen Teilgesellschaft, der Stereotypebildung und des Scheiterns der Ost-West-Kommunikation im vereinigten Deutschland. Romane, die ich in diesem Kapitel analysiere, bringen aus der ostdeutschen Perspektive die für das Privatleben ihrer Protagonisten eher ungünstigen Folgen der Wende zur Sprache und schildern den Entstehungsmechanismus einer besonderen Art von Gruppenidentität nach dem Mauerfall: einer ostdeutschen Gegen-Identität. Darüber hinaus führen sie vor Augen, dass neben den zahlreichen gegenseitigen Vorurteilen auch die beharrliche Existenz der beiden unterschiedlichen Diskursen, des ost- und des westdeutschen, die Kommunikation zwischen der Ost- und der Westteilgesellschaft erschwert oder mitunter sogar unmöglich macht.

2.0. MEDIALER RAHMEN DER ERINNERUNG

Assmanns Theorie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf den Umstand, dass Erinnerung – insbesondere kulturelle Erinnerung – nicht ein mehr oder weniger zufälliges Ergebnis oder irgendein spontaner Akt oder ein Andenken an irgendwelche vergangenen Ereignisse ist, so wie sie sich wirklich zugetragen haben, sondern eine nachträgliche Konstruktion, die durch die aktuelle politisch-kulturelle Lage bestimmt und von den zwischenzeitlich erworbenen Deutungsmustern beeinflusst wird. Auch Jeffrey Olick betont, dass „"[t]he process of remembering […] does not involve the "reappearance" or "reproduction" of an experience in its original form, but the cobbling together of a "new" memory"[99], das auf der Grundlage einer Auswahl von historischen Ereignissen meistens die Form von Erzählungen annimmt. Diese Erzählungen sind retrospektive Konstrukte, deren Rolle darin besteht, aus der gemeinsamen Vergangenheit einen Sinn zu generieren.

Das Zusammenknüpfen einer ‚neuen' Erinnerung ist allerdings stets abhängig von den gesellschaftlichen Gegebenheiten und Absichten, mit denen man dessen gedenkt, was in der Vergangenheit geschah. Wie Assmann argumentiert – und darin auf Maurice Halbwachs Thesen zur kollektiven Erinnerung und insbesondere seinen Terminus von den *cadres sociaux* zurückgreift -, erinnern wir uns immer in einem sozialen Kontext, auch werden unsere Bilder vergangener Erfahrungen durch die und in der Kommunikation mit anderen Mitglieder der Gemeinschaft geformt. Wie ein sozialer Rahmen des Gedächtnisses funktioniert, illustriert Halbwachs mit seiner oft zitierten Anekdote eines ersten Besuches an London. Die Ich-Figur betritt die Straßen Londons nur „scheinbar alleine" und nicht als tabula rasa, im Gegenteil: ihre Wahrnehmung Londons wird präformiert und gesteuert durch Informationen über die Stadt, die sie in der Kommunikation mit anderen gesammelt hat. Ihre Begleiter auf dem Weg und

---

[99] Jeffrey K. Olick: Collective Memory: The two Cultures. In: *Sociological Theory.* 17, 1999, S. 333-348, hier S. 340.

Interpretern des Wahrgenommenen sind z.B. „ein Architekt, der […] [sie] auf die Bauten, ihre Proportionen […] aufmerksam macht“[100], ein Historiker, ein Kaufmann oder ein Geometer, der den Stadtplan gezeichnet hat, dem sie folgt, oder die Stadtbeschreibungen, und sogar „die Romane von Dickens, die […] [sie] in […] [ihrer] Kindheit gelesen hatte.“[101] Der Schluss, den die Ich-Figur zieht, lautet: „Als ich zum ersten Mal in London war […], […] ging ich dort also mit Dickens spazieren.“[102] Diese Feststellung will ich zum Anlass nehmen, einen weiteren Aspekt des kollektiven Gedächtnisses zu erörtern, nämlich den medialen Rahmen der Erinnerung, denn „[ü]ber Medien findet das Individuum Zugang sowohl zu gruppenspezifischem Wissen, wie Daten und Fakten, als auch zu sozialen Denk- und Erfahrungsströmungen’“[103], also zu demjenigen, was man unter dem Begriff kollektives Gedächtnis versteht. Im Hinblick auf narrativ-fiktionale Texte, die Gegenstand meiner Untersuchung sind, widme ich einen weiteren Teil des Kapitels den Charakteristika der fiktionalen Narrative als spezieller Erinnerungsmedien. Um die Rolle der fiktionalen Medien in der Inszenierung eines historischen Großereignisses anschaulich machen zu können, räume ich dem letzten Teil dieses Kapitels eine Analyse von zwei Fallstudien ein.

Obwohl das kollektive Gedächtnis Erinnerungen an unterschiedliche Ereignisse zueinander bringt, sollte es, wie Rigney betont, nicht betrachtet werden als “a reservoir in which images of the past are gradually deposited by some ongoing spontaneous process“, sondern eher als “the historical product of cultural mnemotechniques and mnemotechnologies, from commemorative rituals to historiography, through which shared images of the past are actively produced and circulated.”[104]. Diese Verbreitung und Streuung von Erinnerungen in modernen Gemeinschaften – der so genannte „memory transfer“[105] – ist nicht möglich ohne die (Massen-)Medien.

---

[100] Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a/Main: Fischer Verlag, [1967] 1985, S. 2.
[101] Ebenda, S. 3.
[102] Ebenda.
[103] Astrid Erll: *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003, S. 63.
[104] Rigney (2004): 366.
[105] Ebenda, S. 367.

Jüngste Studien[106] haben gezeigt, dass das, was wir erinnern, die Art, wie wir es erinnern, und sogar die Weise, auf die wir Ereignisse wahrnehmen, von gültigen kulturellen Schemata und Konventionen geprägt und von Sichtweisen auf die Vergangenheit beeinflusst ist, wie sie bereits präsent sind und in der Gemeinschaft zirkulieren:

> Die biographische Erzählung von Zeitzeugen ist sowohl in der Erlebnis – wie in der Berichtssituation nach verfügbaren Modellen geformt, die die Erfahrung dann lediglich mit einem so oder so nuancierten Inhalt variiert, um sie für den Erzähler selbst wie für den Zuhörer zu einer „wahren", d.h. selbst erlebten und authentisch berichteten Geschichte zu machen. In diesem Sinne erfinden wohl mehr Geschichten ihre Erzähler als Erzähler ihre Geschichten.[107]

Mit Welzer und Erll behaupte ich, dass es reine unvermittelte Erinnerung nicht gibt. In diesem Kontext könne man – unter Bezugnahme auf Halbwachs – von *cadres mediaux*, von medialen Rahmen der Erinnerung sprechen.[108]

Die Verbreitung von Bildern der Vergangenheit ist einer der wichtigsten Beiträge, mit welchen die Massenmedien am Aufbau einer kulturellen Erinnerung mitwirken. Um diesen Punkt zu veranschaulichen, will ich eine Szene aus dem Film *Berlin is in Germany* (2001) des westdeutschen Regisseurs Hannes Stöhr als eine Art visuelle Metapher für dieses Kapitel anführen. Der Film *Berlin is in Germany*[109] erzählt die Geschichte von Martin Schulz, einem Mann aus Ostberlin, der wenige Monate vor dem Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 ins Gefängnis kam. Als er im Jahr 2000 – elf Jahre nach seiner Inhaftierung – freikommt, versucht er sich in einer Welt zurechtzufinden, die sich gewaltig geändert hat: die DDR und die BRD wurden vereinigt, und Ost- und Westberlin sind wieder zu einer Stadt geworden. Martin hat die Herbstrevolution und Deutschlands Veränderung von seiner Gefängniszelle aus verfolgt, wo seine einzige Verbindung zur Außenwelt ein tragbarer Fernseher war. Das Medium Fernsehen hat nicht nur die wichtigsten politischen Ereignisse wie den Fall der Berliner Mauer und die deutsche Vereinigung

---

[106] Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Verlag C. H. Beck, 2005.
[107] Welzer (2005): 188/189.
[108] Erll (2003): 140ff.
[109] Hannes Stöhr: *Berlin is in Germany*. Luna-Film GmbH, 2001.

übermittelt, sondern ermöglichte dem Protagonisten auch eine Art von Zugang zu dem sich schnell verändernden Alltagsleben im neuen Berlin.[110]

Nach seiner Freilassung erhält Martin die Gegenstände zurück, die in seinem Besitz waren, als er gefangen genommen wurde. Dazu gehören ein ostdeutscher Personalausweis, ein ostdeutscher Führerschein und ostdeutsches Geld – alles Dinge, die keine Gültigkeit mehr haben. Auch nimmt er sein Fernsehgerät mit sich als Begleitung und zur Anleitung in der neuen Realität. Das Bild zeigt Martin Schulz zum Zeitpunkt, als er das Gefängnis verlässt. Die sehr symmetrische Gestaltung des Bildes lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters sofort auf den Protagonisten, der allmählich in der Mitte des Bilds erscheint, während sich das Gefängnistor weiter öffnet. Vor sich hält er sein kleines Fernsehgerät, das ihn auf seiner Reise durch das Nachwende-Berlin ständig begleiten wird.

Nach Assmann können wir annehmen, dass Martin Schulz' Version des Berliner Mauerfalls – sofern er sie nach außen trüge – teilnehmen kann an der Formung einer kommunikativen Erinnerung an den 9. November 1989 –, und zwar auf der gleichen Ebene wie die unmittelbaren Erinnerungen eines Augenzeugen. Was die kommunikative Erinnerung angeht, gibt es keine Experten; alle sind gleich. So wie das Wissen um ein zur kommunikativen Erinnerung gehörendes Ereignis parallel zur sprachlichen Aneignung bzw. in Alltagskommunikation gewonnen werden kann, ist jedermann mit seiner oder ihrer Version des Ereignisses zur Teilnahme an diesem Prozess berechtigt.

Auf den ersten Blick erscheint dies seltsam – vor allem weil wir wissen, dass Martin diese historischen Ereignisse nur im Fernsehen gesehen hat. Wenn wir allerdings einen genaueren Blick auf das Problem werfen, erkennen wir, dass die Mehrheit der Deutschen den Berliner Mauerfall nicht persönlich gesehen hat, aber – dank der von den Massenmedien verbreiteten und häufig gezeigten und kommentierten Bilder – dennoch meint, den Moment, als die deutsch-deutsche Grenze geöffnet wurde, als Zeuge erlebt zu haben. Sie nahm Anteil an einem historischen Ereignis, welches große Veränderungen für ihre Gemeinschaft mit sich brachte. Diese Erinnerungen, die nicht „authentisch" sind, sondern als „produced […] representations" bzw. mit anderen Worten als "derived from engaged and experientially-oriented

---

[110] Vgl. Iwona Mączka: Pictures of the Fall of the Berlin Wall in Post-'Wende' Germany. In: *Forschungsberichte aus dem Duitsland Institut Amsterdam*, 2(2006), S. 27-36. Siehe auch Jennifer M. Kapczynski (2007): Negotiating Nostalgia: The GDR Past in „Berlin Is in Germany" and „Good Bye Lenin!" In: *Germanic Review* 82(2007)1: 78-100.

encounters with the mass media's various technologies of memory"[111] aufzufassen, werden von Maurice Halbwachs „entliehenes Gedächtnis"[112] und von Alison Landsberg „prosthetic memory"[113] genannt.

Welzer betont in diesem Zusammenhang aber, dass alle Erinnerungen – selbst jene, die wir als „real" und „echt" empfinden – stets mit Erinnerungen aus zweiter Hand verwoben sind[114] – zum Beispiel mit Geschichten, die uns von anderen erzählt werden oder die wir gelesen haben, oder mit den von uns gesehenen Bildern. Ähnlich wie Welzer vertritt auch Marita Sturken die Meinung, dass die Verflechtung von persönlichen und medial konstruierten Erinnerungen „unentwirrbar komplex"[115] ist und sich sowohl im strukturellen als auch im thematischen Sinne feststellen lässt.[116] Wenn es um die wichtigste Rolle der Massenmedien geht, nennt Sturken an erster Stelle die Vermittlung vom Geschehen(d)en in der Gesellschaft. Dieser Prozess ist ihr zufolge "relentlessly in the present, immediate, simultaneous, and continuous."[117] Die regelmässige und fast gleichzeitige Konsumption der medialen Vermittlung durch die Mitglieder der Gesellschaft fasst Benedict Anderson auf als eine „extraordinary mass ceremony"[118], d.h. als ein Ritual, das zwar „in silient privacy, in the lair of the skull"[119] ausgeführt wird, dennoch "each communicant is well aware that the ceremony he performs is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion."[120]

---

[111] Alison Landsberg: Prosthetic Memory: the Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture. In: Grainge, Paul (Hs.). *Memory and Popular Film*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003, S. 144-161, hier S 148-149.

[112] Halbwachs (1985): 35/36.

[113] Landsberg (2003):146.

[114] Welzer (2005):20.

[115] Ebenda S. 187.

[116] Vgl. Marita Sturken: *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering.* Berkely, Los Angeles and London, University of California Press 1997, S. 20.

[117] Ebenda, S. 2.

[118] Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York und London: Verso, 1991 [1983], S. 35.

[119] Ebenda.

[120] Ebenda.

Diese Vorstellung, dass es Individuen gibt, die, obwohl uns persönlich nicht bekannt, Mitglieder derselben Gruppe sind, wird laut Anderson erst im Umgang mit medialer Vermittlung erzeugt und stellt die wichtigste Voraussetzung für die Existenz der modernen Gesellschaften dar. Sie sind, mit der Ausnahme sehr kleiner, dörflicher Gemeinschaften, in denen eine Face-to-Face-Kommunikation ausreichend ist, auf Grund ihrer Größe, so Anderson, als „imaginiert" [imagined] bzw. vorgestellt zu konzipieren, aus dem Grund, dass "the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion."[121]

Diese Vorstellung der Gemeinschaft, die im Kopf jedes Mitglieds der Gesellschaft existiert, ähnelt der, die der Leser sich von den Protagonisten einer fiktionalen Welt des Romans macht, die, obwohl ihre Schicksale sich manchmal überhaupt nicht kreuzen, nach Anderson zu konzipieren sind als „conjured up by the author in his readers' minds."[122]

Analog zu der Vermischung vom Authentischen und Fiktiven bei der Verfertigung von individuellen Erinnerungsnarrativen, scheint, so Sturken, auch auf der Ebene der kollektiven Erinnerung „[t]he blurring of boundaries between the image, between memory and fantasy […] evident […]."[123]. In diesem Kontext hat Thomas Elsaesser Recht, wenn er feststellt:

> When we ask: "Do you remember the day John F Kennedy was shot?", do we not actually mean "Do you remember the day you heard Kennedy being shot on the radio?" And not only once, but all day, or all week? Or after the Challenger disaster, when the space shuttle seemed to explode into a starburst of white smoke over and over again, until we could no longer tell the television screen from our retinas? […] These moments […] we may well pass on to our grandchildren as authentic memories.[124]

---

[121] Ebenda, S. 6.

[122] Ebenda, S. 26.

[123] Sturken (1997): 2.

[124] Thomas Elsaesser: One Train May Be Hiding Another. Private History, Memory and National Identity, in: Deleu, Josef (Hs.): *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands. A Yearbook.* Rekkem:Flemish-Netherlands Foundation „Stichting Ons Erfdeel", 1999, S.121-129, hier S. 126. Siehe auch Wim Peeters und Iwona Mączka: Das Großereignis als Störung. Der bedrohte Alltag in ‚Herr Lehmann' von Sven Regener, ‚Liegen lernen' von Frank Goosen und 'Glückskekse' von Franziska

Da die Episoden, die in der Alltagskommunikation übermittelt werden, häufig einen fragmentarischen und nebulösen Charakter haben[125], sind Wiedergaben der Vergangenheit in den Medien nützlich als Lückenfüller oder zur Erläuterung von Inkonsistenzen – als eine Art von „Lichtzeichen im Nebel der erzählten Vergangenheit“[126]. Dies trifft nicht nur auf Erinnerungen von Menschen wie Martin Schulz zu, sondern auch auf Aussagen echter Augenzeugen. Wie Welzers Untersuchung zeigt, kann die Kohärenz und Plausibilität erzählter Erinnerungen zu einem hohen Grad an ihrer Konsistenz mit dem in den Medien vorliegenden Material gemessen werden[127]. Das Importieren bewährter Modelle des Geschichtenerzählens – wie etwa jenes von Homers *Odysseus* oder von Steven Spielbergs *Schindler's List* – in persönliche Erinnerungen bedeutet ein Entgegenkommen den Erwartungen des Publikums, die von den kollektiven Schemata geprägt werden. Das erhöht die Chance, dass Erinnerungen als glaubhaft und hiermit auch als „authentisch“ bewertet und dass der Erzähler als zuverlässig eingeschätzt wird.[128] Welzer verdeutlicht, dass „mediale Produkte […] die Interpretation historischer Ereignisse zugleich vorgeben und bestätigen.“[129]

Zusammengefasst bedeutet das, dass ästhetische Produkte, wie Filme und Romane, „zu Wahrnehmungs- und Deutungsrahmen für Erlebnisse“[130] werden und, neben anderen Texten, die im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses in der Gesellschaft zirkulieren, eine gedächtnisbildende Funktion erfüllen. An dieser Stelle wirft sich die Frage auf, welche Eigenschaften, die für diese narrativ-fiktionalen Texte typisch sind und sie gleichzeitig von anderen Medien der Erinnerung unterscheiden, Romane und Filme für die Rolle der Gedächtnismedien längerfristig geeignet machen. Um diese Frage beantworten zu können,

---

Gerstenberg, in: Heinz-Peter Preußer und Anthonya Visser (Hg.): *Alltag als Genre*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009, S. 119-132.

[125] Welzer (2005): 18.

[126] Ebenda.

[127] Ebenda, S. 189.

[128] Welzer (2005): 201 Exemplarisch dafür ist der Roman *Unter dem Namen Norma* von Brigitte Burmeister, (Stuttgart: Klett-Cotta, 1994), in dem die ostdeutsche Protagonistin ein völlig erfundenes Geständnis eigener Stasimitarbeit ablegt. Ihr Ziel ist es, die von ihr unterstellten Erwartungen von westdeutschen Bekannten ihres Freundes, der nach der Wende in den Westen umgezogen ist, zu erfüllen. In ihrer Lügengeschichte bedient sie die stereotypischen Schemata dermaßen geschickt, dass sie nicht nur die Freunde von Johannes, sondern auch ihn selbst von ihrer Tätigkeit als I. M. zu überzeugen weiß.

[129] Ebenda S. 204.

[130] Welzer (2005): 191.

werde ich im Folgenden auf den poietischen Charakter von Fiktion eingehen und den Begriff der Mimesis von Paul Ricoeur einführen, in der Weise, wie Erll ihn in Bezug auf die Gattung „Gedächtnisroman“[131] anwendet.

2.1. Literatur und Film als fiktionale Medien der Gedächtnisbildung

In dem Konzept der Mimesis literarischer Werke legt Paul Ricoeur die Betonung auf „die welterzeugende Tätigkeit der dichterischen Einbildungskraft“[132]. Mimesis soll ihm zufolge nicht im Sinne von schlichter Nachahmung außentextueller Wirklichkeit verstanden werden, sondern als Erzeugung von Wirklichkeitsversionen, die „auf dynamischen Transformations-prozessen [beruht]“[133]. Die drei „Momente“ bzw. Vorgänge dieser Transformationsprozesse nennt Ricoeur Mimesis I, II und III.[134]

Für Mimesis I, die auch als Präfiguration bezeichnet wird, spielt der Bezug auf die außentextuelle Wirklichkeit eine entscheidende Rolle. Aus ihrer materiellen, sozialen und mentalen Dimension werden nämlich Elemente gewählt, die die Fabelkomposition, die in Mimesis II stattfindet, erst ermöglichen, denn „eine Handlung nachahmen oder darstellen heißt zunächst, ein Vorverständnis vom menschlichen Handeln haben: von seiner Semantik, seiner Symbolik und seiner Zeitlichkeit.“[135] Für literarische oder filmische Texte, die als fiktionale Erinnerungsmedien historische Ereignisse thematisieren, heißt es, dass „Elemente verschiedener Gedächtnisrahmen, Erinnertes und Vergessenes verschiedener sozialer und kultureller Gruppierungen sowie das auf kollektiver Ebene Nicht-Bewußte und Nicht-Artikulierte zusammengebracht [werden].“[136] Im Prozess der Selektion sind für solche Texte, meint Erll, „die Art des Ausgewählten (z.B. kontrafaktische Elemente) als auch deren Skopus (Elemente unterschiedlicher, konkurrierender

---

[131] Zu diesem Begriff siehe Astrid Erll: *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003: 93ff.
[132] Metzler Lexikon: *Literatur- und Kulturtheorie.* Ansgar Nünning (Hs.), Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 3. Auflage, S. 533.
[133] Erll (2003): 139.
[134] Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung.* Band I: Zeit und Historische Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988, S. 88.
[135] Ebenda, S. 103.
[136] Erll (2003): 141.

Gedächtnisse)“ charakteristisch, denn sie machen es möglich, „verschiedene, in der Erinnerungskultur so nicht zugängliche Perspektiven auf Vergangenheit [zu] vereinen […].“[137] Dies passiert im Vorgang der Mimesis II bzw. der Konfiguration, in der ausgewählte Elemente aus dem ursprünglichen Kontext gelöst und durch eine narrative Struktur mittels temporaler und kausaler Anordnung zu einer neuen Geschichte verknüpft werden. Mimesis II operiert laut Ricoeur im „Reich des *Als ob*“[138], in ihr findet die fiktionale Wirklichkeitserzeugung statt. Das literarische und filmische Darstellungsverfahren bedient sich spezieller Privilegien, über die andere Medien des kollektiven Gedächtnisses nicht verfügen, es verbindet z.B. reale, historische Ereignisse mit imaginären und vermag es, die Innenwelt seiner Protagonisten zu inszenieren[139]. Die Verschmelzung des Realen mit dem Erfundenen in Mimesis II erinnert an den von Welzer beschriebenen Vorgang, in dem individuelles Gedächtnis seine Form annimmt, in der „Erinnerungen an Erinnerungen, Erinnerungen an Selbsterlebtes, Erinnerungen an Gesehenes und Mitgeteiltes ununterscheidbar zusammenfließen.“[140] Der Unterschied zwischen dem Vorgang der Mimesis II und dem der Gedächtnisbildung besteht darin, dass in Mimesis II Erfindung mit Wirklichkeit bewusst verbunden wird, während es sich bei Erinnerungen um eine unbewusste Übernahme „fremder“ Vorlagen handelt.[141]

Erll stellt zurecht fest, dass „[l]iterarische Texte […] sich als Gedächtnismedien [eignen], weil mit ihnen Prozesse der Erzeugung und Deutung von Wirklichkeit verbunden sind, die denen des kollektiven Gedächtnisses stark ähneln: beide bringen durch Verfahren der Selektion und (Neu-)Kombination von Realem und Imaginärem, Erinnertem und Vergessenem bestimmte Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen [Plural !] hervor […].“[142] Literatur ebenso wie Film kann, so Neumann,

> für die Erinnerungskultur *spezifische* Funktionen erfüllen, weil sie eine eigenständige Weise der Welterschließung darstellt, sie über imaginative Gestaltungsspielräume verfügt, die sie dazu nutzen kann, innovative Perspektive

---

[137] Ebenda. Siehe auch Wolfgang Isers *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
[138] Paul Ricoeur; *Zeit und Erzählung*, Band 1, München: Fink Verlag, 1988 [1983], S. 88.
[139] Vgl. Erll (2003): 84 und 142.
[140] Welzer (2003): 207.
[141] Vgl. Welzer (2005): 201.
[142] Erll (2003): 86.

auf gesellschaftlich vorherrschende Identitäts- und Vergangenheitskonzepte zu werfen und kulturelle Alternative zu explorieren.[143]

Diese Fähigkeit der Fiktion, dem Leser bzw. Zuschauer abweichende Welt- oder Vergangenheitsentwürfe vor Augen zu führen, bezeichnet Ricoeur als „Schock des Möglichen."[144] Die literarischen und filmischen Texte „stellen […] Modelle zur Verfügung, die rezipientenseitig für die Interpretation von persönlichen Erfahrungen herangezogen werden können."[145] „Um gedächtnisbildend zu wirken", fügt Erll hinzu, „muß allerdings die in der Literatur dargestellte Erfahrung mit dem Erinnerungshorizont der Leserschaft vermittelbar sein."[146] Mit der Andeutung, dass für die Wirkung fiktionaler Texte in der Gesellschaft der Akt des Lesens erforderlich ist, verweist Erll auf den dritten Schritt, ohne welchen der *Kreis der Mimesis*[147] nicht komplett wäre, nämlich auf Mimesis III oder die Refiguration, die „den Schnittpunkt zwischen der Welt des Textes und der des Zuhörers oder Lesers [Zuschauers] [bezeichnet]."[148].

In Mimesis III handelt es sich um den Rezeptionsvorgang, denn erst „[i]m Rezeptionsakt geht die Fiktion mit der Welt des Handelns erneut eine Verbindung ein".[149] Indem der Leser oder Zuschauer dem literarisch bzw. filmisch Dargestellten Bedeutung(en) zuschreibt, wird der Text aktualisiert und trägt damit zur *ikonischen Bereicherung* der Wirklichkeit[150], d.h. zu den Veränderungen in der Wahrnehmung der Wirklichkeit bei, die dazu führen können, dass sich „die kulturelle Praxis und damit die Wirklichkeit selbst [verändern]."[151] Der Akt des Lesens[152] vervollständigt den Kreis der Mimesis, da „[d]er Eintritt des Werkes

---

[143] Neumann (2005): 170.
[144] Ricoeur (1988): 125.
[145] Neumann (2005): 172, vgl. auch Anthonya Visser: *Begrip komt van begrijpen. Een visie op taal en cultuur*. Leiden: Universiteit Leiden 2001, S. 11.
[146] Erll (2003): 84.
[147] Ricoeur (1988): 115.
[148] Ebenda, S. 114.
[149] Erll (2003): 142.
[150] Ricoeur (1988): 127.
[151] Erll (2003): 142.
[152] Bzw. des Zuschauens.

in den Bereich der *Kommunikation* über das Lesen zugleich seinen Eintritt in den Bereich der *Referenz* [bezeichnet].“[153]

Wie die Lektüre fiktionaler Werke die Wirklichkeitsperzeption beeinflussen kann, habe ich bereits am Bespiel der Anekdote des Spaziergangs mit Dickens demonstriert. Den literarischen und filmischen Texten, die Vergangenheit repräsentieren und die Peter Reichel „erfundene Erinnerungen“ nennt, wirft man oft vor, „daß sie die Geschichte verharmlos[en], vereinfach[en], ja vielleicht durch die Überzeichnung einer Perspektive auch tendenziell verfälsch[en] […]. Dem steht nun aber andererseits eine beachtliche Gewinnerwartung gegenüber“[154], beobachtet Reichel:

> Die Vermischung der realen politischen Geschichte mit den Geschichten fiktiver Personen kann das historische Geschehen emotional erfahrbar machen […]. Zudem können individuelle Lebensgeschichten […] die abstrakte, unüberschaubare Makrogeschichte […] auf der Ebene menschlicher Handlungen und Verhaltensweisen anschaulich und begreifbar machen.“[155]

2.2. Der Fall der Mauer als Medienereignis

„Det kenn ick nur aus’m Fernsehen“ lautet die geläufige Reaktion Martins auf seine Umgebung, nachdem er nach langjähriger Haft wieder aus dem Gefängnis kommt. Als er vom Wächter in seiner Zelle abgeholt wird, weil er an diesem Tag entlassen wird, läuft im Fernseher gerade ein Interview mit dem damaligen Bundeskanzler, Gerhard Schröder. Das Fernsehgerät wird ausgeschaltet und in die Freiheit mitgenommen. Auf dem Weg zum Haus von Martins Exfrau, Manuela, wo Martin seinen Sohn, Rokko, zum ersten Mal zu sehen hofft, hält er an einem Spielzeuggeschäft, um ein Geschenk für den 11-Jährigen zu kaufen. Es soll etwas Modernes sein, ein Ding, das Martin zwar aus einer Werbung kennt, dessen Namen er aber vergessen hat, auf jeden Fall kein Tamagotschi, den Martin, wie er der Verkäuferin gesteht, mal im

---

[153] Ricoeur (1988): 114.
[154] Peter Reichel: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater.* Wien: Carl Hanser Verlag, 2004, S. 14. Reichel bezieht sich hier spezifisch auf die erfundene Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust.
[155] Ebenda.

Fernsehen gesehen hat und völlig absurd findet. Genauso wie den Gameboy, den er seinem Sohn schenken will, auch Süddeutschland, wo Wolfgang, der neue westdeutsche Freund Manuelas her kommt, Australien, Marseille oder eben die historischen Ereignisse der Wende und den Alltag im vereinigten Deutschland, kennt Martin ausschließlich dank der medialen Vermittlung.[156] Fernsehbilder können, wie die Geschichte von Martin Schulz illustriert, persönliche Erfahrungen ersetzen und als Erinnerungen fungieren oder sind, wie im Vorangehenden angedeutet, im Stande authentische Erinnerungen der Zeitzeugen zu ergänzen oder sogar zu verdrängen.

Die Medialität des Gedächtnisses, die das Beispiel der Hauptfigur in Hannes Stöhrs Film *Berlin is in Germany* demonstriert, ist im Fall des historischen Ereignisses der Wende besonders interessant. Die Wende wird als die „TV-Revolution von 1989"[157], „Tele-Revolution"[158] oder „Übertragungsrevolution"[159] charakterisiert, „an der als Echtzeit-Ereignis via Fernsehen […] alle zugleich teilhaben"[160], die Ost- wie die Westdeutschen.[161] In der Übertragungsrevolution, heißt es bei Brüns,

> wird die phantasmatische Einheit des Kollektivsubjekts Volk von den Kameras und des TV-Kollektivs vor den Fernsehern als Spiegelverhältnis im Modus des Imaginären konstruiert: Wenn die [ostdeutschen] Demonstranten sich an die West-Medien *adressieren*, so partizipieren auch die Zuschauer vor den Bildschirmen der BRD imaginär am Umbruch.[162]

---

[156] Siehe Mączka (2006) und Kapczynski (2007).

[157] Elke Brüns: *Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*. München: Wilhem Vink Verlag, 2006, S. 79.

[158] Ebenda, S. 82.

[159] Paul Virilio: Die beendete Welt beginnt. In: Hubertus von Amelunxen und Andrei Ujica (Hg.): *Television – Revolution: das Ultimatum des Bildes. Rumänien in Dezember 1989.* Marburg: Jonas-Verlag für Kunst und Literatur, 1990, S.147-152, hier S. 152. Vgl. auch Brüns (2006): 79.

[160] Brüns (2006): 79.

[161] Die westdeutschen Fernsehsender waren neben dem DDR-Fernsehen auf dem Gebiet der DDR überall zu empfangen, mit der Ausnahme des äußersten Nordostens und des Dresdner Raums, des sogenannten Tals der Ahnungslosen, wo durch die geografische Lage und ungenügende Stärke der Sender der Westempfang unmöglich war.

[162] Brüns (2006): 79-80.

Die *live*-Übertragung der Politbürokonferenz vom 9. November 1989, auf der das „historische Missverständnis“ stattgefunden hat[163], wurde unmittelbar von den Medien aufgegriffen und sowohl durch die Ost- als auch durch die Westberliner zum direkten Anlass genommen, an die Mauer zu gehen. Der von Günter Schabowski um 18.57 Uhr verlesene Bericht vom Beschluss des Ministerrats, den DDR-Bürgern eine Ausreise ohne Nennung triftiger Gründe zu gestatten, wurde zur Prioritätsmeldung in allen abendlichen westdeutschen Nachrichtensendungen. So wurden die Fernsehbilder von der „Fehlleistung epochalen Ausmaßes“[164] zum Motor politischen Handelns.[165] Aber auch Ereignisse, die dem Mauerfall vorausgingen, wie das Anwachsen von Opposition, die Flucht von tausenden DDR-Bürgern über die Botschaften in Prag, Budapest und Warschau in den Westen, die weiteren Entwicklungen, die in der (Wieder)vereinigung beider deutschen Staaten kulminierten und ihre politisch-ökonomisch-kulturellen Folgen wurden von den Medien tagein, tagaus, begleitet, gedeutet und mitgestaltet. Das Fernsehen übertrug ständig Bilder der historischen Ereignisse der Herbstrevolution und koordinierte und bestimmte so im Sinne von Anderson ihre gesellschaftliche Wahrnehmung, beeinflusste gleichzeitig unmittelbar die politische Realität im Lande.

Den Einfluss der medialen Berichterstattung auf die politischen Entwicklungen wird öfters in der Fiktion thematisiert. So greift z. B. Bernd Schirmer das Thema auf, indem er seinem Protagonisten im Roman *Schlehweins Giraffe*, auf den ich im letzten Kapitel dieser Arbeit ausführlich eingehe, behaupten lässt, sein Freund Schlehwein „war der Ansicht, daß ohne das Fernsehen die Wende, wie sie sich vollzogen hat, nie sich hätte vollziehen können, und wenn das Fernsehen die Montagsdemonstrationen nicht übertragen hätte, hätten sie, Montag für Montag, wahrscheinlich in dieser Form gar nicht stattfinden können …“[166]

---

[163] Vgl. ebenda und S. 81. Auf die Frage eines italienischen Journalisten, ab wann diese Regelung gelte, antwortete Schabowski verunsichert: „Das tritt nach meiner Kenntnis … ist das unverzüglich, sofort.“ In: Bernd Lindner: *Die demokratische Revolution in der DDR 1989/90*. Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, 1998, S. 106.

[164] Brüns (2006): 81. Brüns betont die Tatsache, dass sehr schnell die Frage erhoben wurde, ob die *lapsus linguale* des SED-Politbüro-Mitglieds tatsächlich ein Versprecher oder eine Absicht war. Diese Frage blien bisher unbeantwortet.

[165] Flusser zitiert in Brüns (2006): 75. Zur Macht des Medium Fernsehen in Bezug auf den Mauerfall äußert sich Kittler folgendermaßen: „Als am 9. November 1989 die Mauer fiel, holten dreißig Jahre UHF-Ausstrahlung bis kurz vor Dresden oder Peenermünde einfach ihre Zuschauer heim. Und damit bewiesen die Unterhaltungsmedien aus Hochfrequenzwellen und Anwenderchips nur einmal mehr, die erdzugewandte Seite einer Siliziumtechnologie zu sein, deren Siegeszug Eiserne Vorhänge schlichtweg verschrottet.“ Friedrich Kittler: Draculas neues Vermächtnis. Eine Eurovision. In: Amelunxen (1990), S. 125-131, hier S. 125.

[166] Bernd Schirmer: *Schlehweins Giraffe*, Frankfurt a/Main: Eichborn, 1992, S. 107.

„[D]ie kollektive Erinnerung an die Ereignisse vom November 1989“ stellt Christoph Deupmann fest, „besteht bereits zu beträchtlichen Teilen in einem ‚Fernseharchiv’“[167] und

> bildet sich demnach […] in anschaulichen Bildern. Soweit der literarische Text also (zeit-)geschichtliche Erinnerung aufzurufen versucht, muss er Bilder und bewegte Bildsequenzen wiederholen. Diese Wiedererzählung (oder wiederholte Vertextung) reichert den literarischen Text mit ‚Medienwirklichkeit’ an – umgekehrt aber auch [im Sinne von Ricoeur] diese Medienwirklichkeit mit einer Fülle von Geschichten, welche der Roman intertextuell aus den Speichern des literarischen Gedächtnisses wiederholt.[168]

Viele ästhetische Texte machen diese Medialität der Wende zum Thema, indem sie bekannte Fernsehbilder aus dieser Zeit aufgreifen und einsetzen. In diesem Zusammenhang spricht man von einer Tendenz: vom Schreiben nach dem Fernsehen[169]. Wie Brüns beobachtet, „[d]as Medium Literatur ist zum nachzeitigen Medium geworden, das nachträglich die Bildmedien reflektiert[170], wie es bei Schirmer (1992), Woelk (1993), Hettche (1995), Parei (1999) oder Goosen (2001) der Fall ist.

Die Protagonistin in Pareis *Die Schattenboxerin*[171] beispielsweise, entdeckt eines Tages in ihrer illegal bezogenen Wohnung in Ostberlin, dass

> der Fernseher doch funktioniert […]. Neugierig geworden, drücke ich auf den Einschaltknopf. Mit fiependen Geräusch erhellt sich der Bildschirm […].
> Noch immer driften schattige Doppelränder rechts der Konturen, und ein leises Rauschen liegt über der Sprecherstimme. Aber der Empfang wird jetzt klarer. Ich sehe ein freistehendes Haus mit Garten, umgeben von einem hohen Zaun. Die Kamera fährt an das Eingangsschild heran. Ein Botschaftsgebäude, vor dem in locker verstreuten Gruppen Leute stehen, auch Uniformierte. Die Stimme des Kommentators ahmt Aufregung nach. Das ganze Haus ist voll mit Leuten, sie haben sich im Gebäude verteilt und zelten im Garten. Einige werden befragt.

---

[167] Christoph Deupmann: „Es gibt keine Spur jenseits der Speicher.“ – Zur Paradoxie von Sehen und Erzählen in Thomas Hettches Roman *Nox*. In: Robert André und Christoph Deupmann (Hg.): *Paradoxien der Wiederholung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003, S.193-214, hier S. 208.

[168] Ebenda, S. 209.

[169] Hubert Winkels: *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien.* Frankfurt a/Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1997, S. 13.

[170] Vgl. Brüns (2006): 78.

[171] Inka Parei: *Die Schattenboxerin.* Frankfurt a/Main: Schöffling & Co, [1999] 2000.

> Sie sitzen auf ihrer Habe, auf Säcken, Tüten und Kleidern, als müßten sie die letzten Reste des alten Lebens mit den Berührungen ihrer Körper gegen das Neue, das Kommende schützen.[172]

Fasziniert durch die mediale Berichterstattung schaltet sie seitdem jeden Abend den Fernseher ein, „[sieht] [m]anche Szenen […] mehrmals“[173], bis die Situation der Leute in den Botschaften geklärt wird und das Gerät definitiv kaputt geht:

> Wenige Tage später läßt man die Leute ausreisen. Der Empfang ist an diesem Abend besonders schlecht. Nur vage kann ich den verriegelten Zug erkennen, der am Bahnsteig der Grenzstadt einfährt. Köpfe erscheinen an aufgerissenen Fenstern. Es bildet sich eine tanzende, undeutlich helle Girlande, vermutlich eine Reihe von Winkhänden, die sich in Richtung einer zweiten, auf dem Bahnsteig postierten, dem Zug entgegenlaufende Winkreihe drängelt […]. Und dann gibt es ein Geräusch, kein Knall, kein Schlag, sondern ein Knirschen, als würde dünnes Glas zermalmt, und mein Bild ist weg.[174]

Dieselben Fernsehbilder vom Sommer 1989 schildert der westdeutsche Protagonist aus Goosens *Liegen lernen* folgendermaßen:

> Eine Menge Menschen wollten nicht mehr in dem anderen Deutschland bleiben. Mit Plastiktüten in der Hand kletterten sie über die Zäune irgendwelcher Botschaften und blieben da […]. Siebentausend Leute waren in der Botschaft in Prag. Das mußte eine große Botschaft sein. Ich konnte mir das kaum vorstellen. Aber es war im Fernsehen. Es mußte wahr sein.[175]

Als der Mauer letztendlich fiel, „[liefen] [...] überall Fernseher“[176], beobachtet er an einer anderen Stelle. Beide Texte rekurrieren hiermit auf die mediale Konstitution der historischen Realität, die ständige Wiederholbarkeit der Fernsehbilder und die Stelle des Mediums Fernsehen in der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Wirklichkeit. Schirmers ostdeutscher Protagonist in *Schlehweins Giraffe* entsinnt sich, wie er und seine Frau Kristina in der Nacht des Mauerfalls,

---

[172] Ebenda, S 114 -116.
[173] Ebenda.
[174] Ebenda, S. 117.
[175] Frank Goosen: *Liegen lernen*. München: Wilhelm Heine Verlag, 2002, hier S. 212.
[176] Ebenda, S. 223

> in einem Bett mitten in Berlin [lagen]. Sie war schon eingeschlafen, ich sah noch ein wenig fern. Ich hatte den Ton abgedreht. Nur die Bilder flimmerten. Ein Mann las etwas von einem Zettel ab. Als ich den Apparat abschalten wollte, war ein großes Getümmel auf dem Bildschirm. Es musste an der Grenze sein, an der Mauer. Ich konnte, als ich den Ton wieder laut gedreht hatte, nicht glauben, was ich hörte.
> Kristina, sagte ich leise, wach auf, Kristina.
> Sie wälzte sich auf die andere Seite. Ich streichelte sie.
> Kristina, du mußt aufstehen, ein Wunder ist geschehen.
> Sie saß im Bett und rieb sich die Augen.
> Kristina, die Mauer ist weg.
> Sie gähnte.
> Und wo ist sie hin?[177]

Johannes Stirner, der Protagonist aus Woelks *Rückspiel,* verfolgt die Absetzung Honeckers vor dem Fernsehen mit Bier und einer Tüte Chips.[178] Bei Hettche „schimmerte [bläulich] das Fernsehbild über den Parkettboden des dunklen Raums"[179] einer ostdeutschen Wohnung, in der Lara Matern sich mit ihrem SM-Liebhaber David trifft: „Die AKTUELLE KAMERA blendete immer wieder in dieser Nacht die Aufzeichnung der Pressekonferenz mit der Nachricht von der Grenzöffnung ins laufende Programm ein. Auch die Ministerrats-Erklärung vom Vortag wurde wiederholt."[180] In *Nox* beanspruchen die wichtigsten Ausschnitte aus Schabowskis Kommuniqué vollständig ein kürzeres Kapitel. Es heißt in Bezug auf die Übertragung der SED-Zentralkomitee-Konferenz im Ersten Programm des DDR-Fernsehens:

> Ständige Ausreisen können über alle Grenzübergangstellen der DDR zur BRD erfolgen […]. Er hielt inne […]. Und als er schließlich weitersprach, schien das Mikrophon nur mehr zufällig seine Stimme einzufangen. Die Paßfrage, sagte er so langsam, als frage er sich selbst, kann ich jetzt nicht beantworten. Das ist auch eine technische Frage. Ich weiß nicht, die Pässe müssen ja, damit jeder im Besitz eines Passes ist, überhaupt erst mal ausgegeben werden. Und wieder schwieg er […]. Doch schon explodierte der Raum, den sein Schweigen geschaffen hatte.

---

[177] Schirmer (1992): 90/91
[178] Siehe Ulrich Woelk: *Rückspiel.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, S. 176.
[179] Hettche (1995): 97.
[180] Ebenda, S. 97.

> Wann? Nach meiner Kenntnis sofort, unverzüglich […]. Sie hatten auch BRD gesagt […]. Gilt das auch für Berlin-West? Ja, alle Grenzübergangstellen der DDR zur BRD bzw. zu Berlin-West. Er wußte, es war vorbei.[181]

„Nicht die historische Szene wird hier erzählt", bemerkt Deupmann,

> sondern eine Fernsehsequenz mitsamt ihrer exakten realzeitlichen Situierung […]. [D]ie Erzählung […] geht […] von einem Apriori der technischen Bilder aus, deren Unhintergehbarkeit für die Apperzeption zeitgeschichtlicher Ereignisse kaum mehr überzeugend bestritten werden kann. Gerade in jener Nacht, die *Nox* den Titel gibt, wurde das Repräsentationsmedium Fernsehen zum Motor der repräsentierten Ereignisse selbst.[182]

Der Beschluss des Ministerrats, den, wie die Freundin von Johannes in *Rückspiel* berichtet, „irgendeiner in einer Pressekonferenz […] verlesen [hat], den keiner verstanden hat"[183], hat „die Menschen von den Fernsehern losgekettet und […] auf die Straße gesteuert"[184]. Als die Nachricht von der Öffnung der Mauer ihn erreichte,

> sah [Johannes] auf den Fernseher, auf dem sich ein Trabant durch eine Menschenmenge zwängte, eine Sektflasche auf dem Dach, und die Insassen streckten die Hände aus dem Fenster, die von allen ergriffen und geschüttelt wurden, als säße der Pabst im Wagen, und alle schrien [sic] oder weinten, und ein Reporter stammelte sinnloses Zeug aus dem Off.[185]

Ähnlicherweise schaltet Goosens Protagonist am Abend des Mauerfalls den Fernseher ein und sieht

> [ü]berall die Mauer. Auf der Mauer saßen Leute! Ich wunderte mich, daß die Mauer am Brandenburger Tor so breit war, daß mehrere Leute nebeneinander darauf herum-laufen konnten. Es wurde niemand erschossen […]. Die Leute saßen auf der Mauer und tranken Sekt […]. Einige waren mit kleinen und großen Hämmern zugange

---

[181] Ebenda, S. 60-62.
[182] Deupmann (2003): 206. Deupmann spricht in Bezug auf *Nox* sogar von einer „mediologischen Erzählung", S. 212.
[183] Woelk (2007): 199.
[184] Ebenda, S. 200.
[185] Ebenda, S. 199.

> und hämmerten kleine und große Stücke aus der Mauer […]. Dann wurden Leute gezeigt, die in ihren kleinen Autos in Kolonne über den Kudamm fuhren. Es wurde viel geweint.[186]

In der Nähe von der Mauer, führt der Erzähler in *Nox* vor, „[versorgten] Generatoren […] die Übertragungsanlagen der Fernsehgesellschaften mit Strom. Durch Barackentüren sah […] [die Protagonistin] die Drucker der Nachrichtenagenturen, aus denen endlose Papierstreifen liefen. Über einen vierzig Meter hohen Sendemast berichtete NBC seit Tagen live nach New York.“[187] In diesem Ausschnitt, anders als in dem vorigen, in dem Fernsehbilder zitiert werden, wird die Medialität der Wende explizit thematisiert.

Da der Trend vom Zitieren der Fernsehbilder in anderen Texten nicht nur für Literatur typisch ist, sondern sich auch im Medium Film manifestiert, lässt sich meiner Ansicht nach nicht nur vom „*Schreiben* nach dem Fernsehen“, sondern eher allgemeiner vom *Erzählen* (mittels Sprache und / oder Bild) über Geschichte nach dem Fernsehen sprechen. An dieser Stelle wirft sich die Frage nach dem Sinn des Zitierens der allgemein bekannten Fernsehbildern auf. „Zwar lässt sich nur erzählen, was zuvor gesehen […] worden ist“, formuliert Deupmann diese Frage, „wenn es jedoch jederzeit wieder-gesehen […] werden kann, wozu dann noch erzählen?“[188]

Im Folgenden werde ich am Beispiel von zwei Filmen, *Herr Lehmann* und *Good bye, Lenin!*, zeigen, wie in beiden Filmen durch den Einsatz von bekannten Dokumentarbildern das Bild der Wende als eines Medienereignisses entsteht. Es wird sich dabei herausstellen, dass dasselbe Darstellungsverfahren zu unterschiedlichen Ergebnissen führen kann und dass beide Werke die Wende zwar als Medienereignis inszenieren, ihr aber gleichzeitig eine unterschiedliche Bedeutung zuweisen.

---

[186] Goosen (2002): 222.
[187] Hettche (1995): 94.
[188] Deupmann (2003): 193.

2.2.1 „Die gewendete Wende“ [189]

Narrativ-fiktionale, sowohl literarische wie audio-visuelle, Texte können, wie im Vorangehenden erklärt, als fiktionale Medien der Gedächtnisbildung betrachtet werden. Im Gegensatz zu anderen Medien des kollektiven Gedächtnisses wie Presse oder Fernsehen, deren primäre Rolle es ist, eine direkte, im Idealfall möglichst objektive und wahrheitstreue Berichterstattung über ein aktuelles Ereignis zu liefern[190], (re)konstruieren Filme und Romane realgeschichtliche Vorgänge, indem sie sie mit imaginären Erfahrungen fiktiver Figuren verbinden, historische Tatsachen mit erfundenen Geschichten verschmelzen lassen bzw. Dokumentarbilder mit fiktionalen Bildern oder nachgespielten Geschehnissen überblenden. Sie zirkulieren zugleich die selbst-erzeugten fiktionalen Wirklichkeitsversionen in der Gesellschaft und tragen damit zu einer, bereits angedeuteten, ikonischen Bereicherung der Wirklichkeit bei[191]. Literatur und Film können aber darüber hinaus dem Zuschauer den Prozess der Gedächtnisbildung selbst bewusst machen, indem sie darüber reflektieren[192]. In dieser reflexiven Rolle sind sie nach der Terminologie Luhmanns aufzufassen als „Medien der Beobachtung auf zweiter Stufe“[193], die im Stande sind, dem Leser/Zuschauer (Beobachter) den Beobachtungsvorgang, an dem er sich selbst beteiligt, vor Augen zu führen.

Dies lässt sich am prägnantsten am Beispiel von einer Kneipenszene aus Leander Haußmanns Verfilmung (2003) von Sven Regeners Roman *Herr Lehmann*[194] veranschaulichen.[195] Die Filmhandlung spielt im

---

[189] Den Titel habe ich der Rezension von Hans−Georg Rodek entnommen: Hans−Georg Rodek: Die gewendete Wende. Unter der Narrenkappe: `Good Bye, Lenin! `ist ein komisch−bitterer Film über Deutschland. In: *Die Welt*, 10.02.03.

[190] Brüns hebt in diesem Kontext hervor, dass diese Erwartungen in Bezug auf die Authentizität der von den „die Zeitgeschichte mitproduzierenden Medien“ erzeugten Bilder, oft enttäuscht werden. Als Bespiel dafür entlarvt sie die Person, die jahrelang auf einem dpa-Bild als der „erste Ossi“ in Westberlin nach der Maueröffnung galt, als den westdeutschen Journalisten, Arno Widmann (S. 83). Als ein weiteres Beispiel führt sie die nachgespielte Hinrichtung vom Ehepaar Ceauşescu an, die durch die Medien als Originalbilder vermittelt wurde. Mehr dazu in: von Amelunxen und Ujica (1990).

[191] Ricoeur (1988): 127.

[192] Vgl. Erll (2003): 88-89.

[193] Siehe dazu ebenda, S. 89.

[194] Sven Regener: *Herr Lehmann*. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2003 [2001].

[195] Diese Filmszene stellt wahrscheinlich den größten Unterschied zwischen dem Film und seiner literarischen Vorlage dar. Im Roman fehlt nämlich der Fernseher!

Sommer und Herbst 1989 im Berliner Viertel Kreuzberg. Die Hauptfigur, Frank Lehmann, ist mit einundzwanzig aus Bremen nach Westberlin gekommen und seitdem als Barmann etlicher Kneipen tätig. Wie der überwiegende Rest der Filmprotagonisten, lebt er vor sich hin, völlig abgeschottet von der politischen Realität, und bezweifelt, ob es überhaupt so etwas wie Lebensinhalt gibt. Da er schon bald dreißig wird, nennen ihn alle nur noch Herr Lehmann. Sein ruhiges Dasein wird aufgestört durch unerwartete Ereignisse: ein Treffen mit einem Hund, einen Besuch der Eltern, ein Verhältnis mit Köchin Katrin, die Lebenskrise seines besten Freunds Karl und, letztendlich, durch ein historisches Großereignis: den Mauerfall, der gerade am Abend vom 9. November stattfindet, als Herr Lehmann in der Kneipe *Zum Elefanten* seinen 30. Geburtstag feiert.

Die Atmosphäre dort ist, wie es ein Rezensent aus *Frankfurter Rundschau* formulierte, „nicht viel lustiger als in […] dem Western *The Alamo*[196] kurz vor dem Einfall der Indianer“[197]. Der Vergleich trifft nicht nur auf die hoffnungslose und bange Stimmung zu, sondern auch auf die Rolle, die die Ostdeutschen für die Kneipengäste spielen – sie fungieren als Fremde, vor denen man sich fürchtet, als Feinde, die das Land (Kreuzberg) in Beschlag nehmen werden. Die Szene zeigt Herrn Lehmann, der sich in einer Kneipe beim Bier mit seinem Freund Sylvio im philosophischen Modus über „diese Sache mit Katrin“ unterhält, mit deren Scheitern es „wie mit dem Untergang des Römischen Reiches [war]. Da weiß auch keiner, wann das alles eigentlich anfing.“ Nachdem der gelangweilte Sylvio einschläft, betritt eine Frau die Szene. Sie bestellt ein Bier und „’nen Kurzen“, deutlich nicht ihre ersten alkoholischen Getränke an diesem Tag, fragt die Anwesenden, ob sie schon “det Neueste jehört” haben, nimmt einen großen Schluck und stellt erschüttert fest: “Die Mauer ist offen! Die kommen jetzt alle rüber”. Der Wirt antwortet eher trocken: “Ja, hat vorhin schon einer erzählt”, und schaltet ohne Eile einen winzigen Fernseher ein, der auf dem Regal hinter dem Tresen steht. Die Gäste gucken sich schweigend die schwarz-weiß-Bilder von der Menschenmasse auf der Mauer am Brandenburger Tor und den Ostdeutschen in ihren Trabis, die die Grenze passieren und enthusiastisch den Fall der Mauer mit Sekt feiern, an, während die Botin anfängt, zu schluchzen. „Die Bilder vom 9. November 1989 […]“, beobachtet zu Recht der Rezensent, „wirken klein, unwirklich und fast etwas lächerlich auf der kleinen Glotze in der Kneipe, dem einzigen Fenster Kreuzbergs zur Außenwelt […].“ Aber gerade dadurch „[ist] diese Szene […] die bitterste, traurigste und schönste, die es über die

---

[196] *The Alamo*, John Wayne, 1960.
[197] Daniel Kothenschulte: Glücklich in der Hundehütte. In: *Frankfurter Rundschau*, 02.10.2003.

deutsche Wiedervereinigung gibt".[198] Nachdem Herr Lehmann Sylvio geweckt und über den Stand der Dinge informiert hat, schlägt Sylvio vor, sich die Ereignisse selbst anzuschauen. Darauf reagiert Herr Lehmann eher unbeeindruckt: "Erst mal austrinken!"

Eine *Live*-Übertragung der Maueröffnung wird von den Kneipengästen beobachtet, die wiederum von dem Filmzuschauer beobachtet werden. Auf diese Weise verdoppelt sich das Phänomen der Beobachtung. Der Zuschauer des Films von Haußmann beobachtet Beobachter, die Filmfiguren, beim Beobachten der Fernsehbilder vom Mauerfall. Diese Beobachtung der Beobachtung ermöglicht reflexive Einsichten in die eigene Beobachtung […]."[199] Ein Film, der die mediale Vermittlung historischer Ereignisse thematisiert und dem Zuschauer gleichzeitig seine Beobachtung veranschaulicht, entlarvt sich selbst als Medium der Vergangenheitskonstruktion und damit auch als Medium der Gedächtnisbildung.

Ähnlich wie Haußmann hinterfragt auch Wolfgang Becker in *Good bye, Lenin!* die Rolle des Fernsehens als Erinnerungsmedium und problematisiert zugleich die Medialität historischer Vorgänge wie der Wende. Auch er setzt Dokumentarmaterial in seinem Film ein, nur sind die Art und Weise, auf die die Dokumentarbilder in beiden Filmen verwendet werden, unterschiedlich. In *Herr Lehmann* werden Dokumentaraufnahmen den Filmfiguren (und dem Zuschauer) vor Augen geführt, so wie sie damals im Fernsehen ausgestrahlt wurden. Hier treten die Figuren ausschließlich in der Rolle passiver Zuschauer auf. Im Kontrast dazu werden in *Good bye, Lenin!* bekannte Dokumentarbilder durch die Protagonisten selber aufs Neue geschnitten, aneinander montiert und mit einem Kommentar versehen, der den wirklichen Gang der Geschichte ins Gegenteil verkehrt.

Dieser Prozess, in dem das Bild manipuliert wird, wird dem Zuschauer ausführlich und mit Humor präsentiert. Der Zuschauer kann das Verfahren des jungen Protagonisten, Alex Kerner, von Anfang verfolgen, der mittels verfälschter Nachrichtensendungen der ostdeutschen *Aktuellen Kamera* seiner kranken Mutter die Nachwende-Wirklichkeit zu erklären versucht, die sie aus dem Fenster ihres Zimmers

---

[198] Ebenda.

[199] Georg Kneer und Armin Nassehi: *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme: eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 101-102. Vgl. dazu auch Dirk Baecker (Hg.): *Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2004, S. 141ff und Detlef Krause: *Luhmann-Lexikon: eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*. Stuttgart: Enke, 1996, S. 55-65 und 82-83.

zwar sehen, aber nicht verstehen kann. Eine Sache ist Alex bewusst: Seine Mutter, eine, wie er glaubt, überzeugte DDR-Bürgerin, die im Oktober 1989 nach einem Herzinfarkt ins Koma geraten ist und wegen ihrer Krankheit die Wende verpasst hat, würde die Wahrheit über den Fall der Mauer nicht überleben. Darum täuscht er ihr eine Wirklichkeit vor, die es so nicht gegeben hat und lässt die Westdeutschen, die, wie seine Nachrichtensendung berichtet, wegen „Arbeitslosigkeit, mangelnde[r] Zukunftsaussichten und […] [der] zunehmenden Wahlerfolge der neonazistischen Republikaner" über die ausländischen Botschaften aus dem Westen in die DDR fliehen, „um einen Neuanfang im Arbeiter-und-Bauern-Staat zu versuchen." Das Dokumentarmaterial zeigt Züge voller Flüchtlinge und Menschen, die in Hektik über Zäune klettern, und das immer in der Bewegung von links nach rechts, damit bei dem Zuschauer kein Zweifel daran entsteht, dass es sich hier um die Richtung von West nach Ost handelt.[200]

Indem Alex das Bild bearbeitet bzw. durch Kommentar verfälscht, macht er komischerweise prinzipiell dasselbe, was für die Strategie des Ostfernsehens typisch war: nämlich die DDR immer in besserem Licht darstellen (und die BRD in schlechterem), als sie in Wirklichkeit war. So legten die Sendungen des Ostfernsehens die Betonung auf Erfolge der sozialistischen Republik, während man sich in Bezug auf die BRD hauptsächlich auf die Unzulänglichkeiten des kapitalistisches Systems konzentrierte.[201]

Spannend ist, dass derjenige, der aus altem Videomaterial neue *Aktuelle Kamera*-Sendungen zusammenbastelt, nicht Alex selber ist, sondern sein westdeutscher Kollege und Freund Dennis, der in seinen Fernseh-Produktionen auch als Moderator auftritt. In dieser Rolle erklärt er Christiane Kerner, der Veränderungen, wie die Anwesendheit der Westdeutschen und vor allem ihrer modernen Wagen auf den Straßen Ostberlins nicht ganz entgangen sind, dass „der Generalsekretär des ZK der SED und Vorsitzender

---

[200] Vgl. Michael Töteberg (Hg.): *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003.

[201] Ein Beispiel stellt hier der ostdeutsche *Schwarze Kanal* dar, der „wöchentlich von März 1960 bis Oktober 1989 […] ausgestrahlt [wurde]. Die als Magazin angelegte Sendung war als polemische Konterpropaganda konzipiert und sollte die Verlogenheit der westlichen Politik am Beispiel des westdeutschen Fernsehens entlarven […]. Mit dem Sendetitel *Schwarzer Kanal* war auch das Westfernsehen gemeint, durch das sich der *'Schmutz und Unrat, der eigentlich auf die Rieselfelder fließen müßte'*, so Moderator von Schnitzler, in die Wohnungen der Zuschauer ergoß […]. Das Konzept der Sendereihe bestand darin, Ausschnitte aus westdeutschen Fernsehsendungen zu zeigen und diese anschließend zu Agitationszwecken im Sinne der DDR-Einheitspartei, SED, auszulegen. Die Art der Kommentierung und die tendenziöse Auswahl der Bildbeiträge waren von Anfang an sehr umstritten, da die Zitate aus dem Zusammenhang gelöst, oftmals sinnverändernd wirkten." Quelle: Deutsches Rundfunkarchiv (http://sk.dra.de/). *Der schwarze Kanal* hatte 1958-1960 ein westdeutsches Pendant unter dem Titel *Die rote Optik*.

des Staatsrats der DDR, Genosse Erich Honecker, in einer großen humanitären Geste der Einreise der seit zwei Monaten in den DDR-Botschaften Prag und Budapest Zuflucht suchenden BRD-Bürgern zugestimmt [hat].“ In einem reflexiven Modus kommentiert Alex’ Stimme aus dem Off: „Irgendwie musste ich zugeben, dass sich mein Spiel verselbstständigte. Die DDR, die ich für meine Mutter schuf, wurde immer mehr die DDR, die ich mir vielleicht gewünscht hätte.“

Damit knüpft er direkt an die bis zum letzten Moment geäußerte Hoffnung vieler ostdeutscher Intellektueller an, dass die DDR sich reformieren lasse. So postulierte z.B. der Schriftsteller Christoph Hein auf der Kundgebung vom 4. November auf dem Ostberliner Alexanderplatz, dass „[d]ie Strukturen dieser [DDR-] Gesellschaft […] verändert werden [müssen], wenn sie demokratisch und sozialistisch werden sollen.“[202] In dem offenen Brief vom 28. November 1989 schlugen bedeutende Intellektuelle und Künstler der DDR, u.a. Christa Wolf und Volker Braun, in *Neues Deutschland* noch vor, „mit allen unseren Kräften […] in unserem Land eine solidarische Gesellschaft zu entwickeln, in der Frieden und soziale Gerechtigkeit, Freiheit des einzelnen, Freizügigkeit aller und die Bewahrung der Umwelt gewährleistet sind.“[203]

Alex’ Mystifikation der DDR erreicht ihren Höhepunkt als er in der letzten seiner verfälschten Sendungen der *Aktuellen Kamera* Sigmund Jähn, den ersten deutschen Kosmonauten im All und gleichzeitig seinen großen Helden aus der Jugendzeit, als neuen Staatsratsvorsitzenden den zurücktretenden Erich Honecker ersetzen und in seiner Anrede den DDR-Bürgern versprechen lässt, „[n]icht nur von einer besseren Welt zu träumen, sondern sie wahr zu machen.“ Die Öffnung der Grenzen stelle dabei, laut Jähn, den besten Anfang dar. Der Grund dafür, wie er erklärt, ist die Tatsache, dass

> das, woran wir glauben, […] immer wieder viele Menschen aus aller Welt [begeisterte]. Vielleicht haben wir unsere Ziele manchmal aus den Augen verloren, doch wir haben uns besonnen. Sozialismus, das heißt nicht, sich einzumauern. Sozialismus, das heißt, auf den anderen zuzugehen, mit dem anderen zu leben.

Hier wird aufs Neue Alex’ Absicht, „to retain the […] traces of the GDR and sustain its idealistic potential“[204] bestätigt. Er stellt sich zum Ziel, das Bild von der im Schwund ergriffenen DDR mittels der

---

[202] Zitiert in Lindner (1998): 98.
[203] Zitiert ebenda, S. 118.
[204] Kapczynski (2007): 83.

bearbeiteten medialen Vermittlung in ein solches zu verändern, das in seinen Augen, und, wie er glaubt, in der Optik seiner Mutter, der vierzigjährigen Existenz des sozialistischen Staates einen Sinn gibt.

Good bye, Lenin! macht diesen Versuch des Protagonisten explizit anschaulich und nimmt damit auf eine bestimmte, oben erwähnte Ausprägung des öffentlichen Diskurses zur DDR-Vergangenheit in Deutschland nach dem Mauerfall Bezug. Darüber hinaus hebt Beckers Film die Rolle hervor, die die visuellen Technologien bei der Konstruktion und Aufrechthaltung von der individuellen und kollektiven Erinnerung spielen. In *Good bye, Lenin!* werden nicht nur die Medialität der TV-Revolution thematisiert, sondern wird auch die Tatsache illustriert, dass sich die durch Medien produzierten, also auch filmischen Bilder historischer Ereignissen relativ einfach manipulieren lassen. Indem Becker die Zuverlässigkeit des Fernsehens in der Darstellung der historischen Wirklichkeit in Frage stellt, bestätigt er indirekt, was Hubertus von Amelunxen behauptet, nämlich dass „[n]icht die Gegenwart des Mediums […] die Tatsächlichkeit des Geschehens zu dokumentieren [vermag], sondern im Gegenteil die Abwesenheit des Mediums: allein die Inversion, die Bildlosigkeit […] Schutz vor Manipulation [bietet].“[205] Gleichzeitig hinterfragt Becker die Rolle, die sein Film bei der fiktionalen und nachträglichen, weil durch die gegenwärtige Perspektive bestimmten, Darstellung von dem, „was wirklich war“[206], spielt.

Good bye, Lenin! „zeigt deutsche Geschichte als Schlafzimmertraum, als Halluzination einer Herzpatientin, die in ihrem Ost-Berliner [sic] Dornröschenschloß den ‚dritten Weg' als greifbare Scheinrealität erlebt“[207]. Auf diese Weise konstruiert der Film zwar ein Bild von der historischen Wende, allerdings von einer umgekehrten. Wo *Good bye, Lenin!* mittels manipulierter Originalaufnahmen der *Aktuellen Kamera* und verfälschten Dokumentarmaterials den eigentlichen Gang der Geschichte Deutschlands in der Periode vom Herbst 1989 bis zur Vereinigung ins Gegenteil verkehrt, inszeniert auch Leander Haußmann mit *Herr Lehmann* eine Art gewendete Wende, indem er am Beispiel von Figuren, die zu einem spezifischen Westberliner Soziotop gehören, dem Zuschauer eine Deutung medialer Bilder vom Mauerfall demonstriert, die von dem vorherrschenden, am Abend des Mauerfalls und an den Tagen unmittelbar danach von den Medien ständig vermittelten, euphorischen Ton stark abweicht. Sowohl Herr Lehmann als

---

[205] Hubertus von Amelunxen: Zeit und Bildschirme. In: von Amelunxen (1990), S. 77-106, hier S. 83.
[206] Stefan Arndt: Das vergessene Jahr. In: *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2003, S. 146-147, hier S. 147.
[207] Andreas Kilb: Ein Traum von Deutschland: Wolfgang Beckers „Good Bye, Lenin!“ im Kino. In: *FAZ*, 13.02.03.

auch der Rest der Kundschaft in *Zum Elefanten* am Abend vom 9. November erfahren dieses historische Großereignis vor allem als eine Gefahr für ihre ruhige Existenz im Schatten der Berliner Mauer.

Die Bilder von der Öffnung der Grenze, die sie sich zusammen in der Kneipe ansehen, erschüttern sie nicht dadurch, dass sie große politische und kulturelle Umwalzungen in Ostdeutschland vorhersagen, sondern vor allem dadurch, dass sie eine einschneidende Veränderung ahnen lassen, die von den Kneipengästen als das Ende von Kreuzberg als einem Westberliner Viertel „jenseits bundesrepublikanischer Normalität“[208] gedeutet wird. Die medialen Bilder der historischen Wende werden von den Figuren in *Herr Lehmann* nicht auf einer nationalen Ebene betrachtet, sondern als eine Prophezeiung einer grundlegenden Metamorphose ihres Kiezes und der gezwungenen Umgestaltung ihres Lebens aufgefasst.

Die Haltung der Figuren kann auf jeden Fall die enthusiastische Erklärung des damals regierenden Bürgermeisters von Westberlin, Walter Momper, nicht bestätigen, dass „[wir] 28 Jahre lang, seit dem Bau der Mauer am 13. August 1961 […], diesen Tag herbeigesehnt und herbeigehofft [haben]. Wir [Deutschen] sind jetzt das glücklichste Volk der Welt!“[209] Die Atmosphäre in der Kneipe steht im krassen Gegensatz zu der Volksfeststimmung, von der die Medien in diesen Tagen ständig berichteten[210] und die sie mit Aufnahmen von den auf den Straßen und an den Grenzübergängen jubelnden Menschenmassen illustrierten. Die durch die Fernsehbilder angekündigte bevorstehende Wende verursacht in der Kneipe statt Euphorie Angst und Erschütterung.

Die Analyse der Szene aus *Herr Lehmann* zeigt gleichzeitig, dass diese fiktionale Inszenierung der Wende eine nachträgliche ist: Die damaligen Akteure konnten am Abend vom 9. November noch nicht wissen, dass auf die plötzliche Öffnung der DDR-Grenze die deutsche Vereinigung erfolgen würde, wobei Berlin wieder die Rolle der Hauptstadt der Bundesrepublik übernehmen würde. Damals war es noch nicht deutlich, dass „[m]it dem Fall der Mauer“, wie Barbara Lang feststellt, „[…] […] sich […] der Topos von der Gegenwelt „Kreuzberg“ unter veränderten Konstellationen nicht mehr länger halten [lassen wird].“[211]

---

[208] Barbara Lang: Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils (1961-1995). Berlin: Campus Verlag, 1998, S. 26.
[209] www.chronik-der-mauer.de (zuletzt gesichtet am 12.09.2008).
[210] Wie z. B. *Tagesschau* vom 10. November 1989.
[211] Lang (1998): 28.

Beide Filme, Leander Haußmanns *Herr Lehmann* und Wolfgang Beckers *Good bye, Lenin!*, konstruieren mittels unterschiedlicher Verwendung von Dokumentaraufnahmen ein Bild der Wende als Medienereignis aus der späteren Perspektive. Sie liefern darüber hinaus eine Version dieses Großereignisses, die jeweils der Perspektive einer anderen Teilgruppe der deutschen Gesellschaft entspricht: Im Fall von *Good bye, Lenin!* handelt es sich um die Gruppe der DDR-Bürger, die nach der Wende nicht auf die Vereinigung hinsteuern, sondern einen reformatorischen Kurs innerhalb der DDR fahren wollten. *Herr Lehmann* zeigt hingegen den Blickwinkel von einem, nur teilweise für Kreuzberg repräsentativen, Bevölkerungsausschnitt, nämlich von einer Gruppe der „Bundesrepublikflüchtlinge, [die] in ihren Kneipen [saßen], hofften, daß der Ausnahmezustand so lange wie möglich andauern möge - und […] durch den Mauerfall bitter enttäuscht [wurden].“[212]

Zurückkommend auf die Frage, wozu noch erzählen, wenn alles bereits als Bild festliegt, das immer aufs Neue angeschaut werden kann, lässt sich folgern, dass die Rolle der fiktionalen Medien, wie Literatur und Film, nicht darin besteht, faktische Informationen über historische Ereignisse und deren Bilder zu vermitteln, sondern aus ihnen Narrative zu konstruieren, die die historischen Vorgänge für die Gesellschaft deuten. Die oben besprochene explizite „Beobachtung der medialen Konstitution von Wirklichkeit“[213] in fiktionalen Texten trägt, so Deupmann, zur „Entlastung der Literatur [und des Films] von jeglicher ‚Informationspflicht’“[214] nur bei.

Die Tatsache, dass *Good bye, Lenin!* und *Herr Lehmann* dem Zuschauer eine fiktionale Darstellung unterschiedlicher Betrachtungsweisen des Mauerfalls, eines rezenten historischen Großereignisses, anbieten, unterstützt die von Assmann gestellte These, dass im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses unterschiedliche Erinnerungen an gleiche historische Vorgänge nebeneinander zum Ausdruck gebracht werden und dass in den ersten Jahrzehnten nach 1989 von einer einheitlichen, kanonischen Erinnerung an die Wende noch keine Rede sein kann.

---

[212] Michael Althen in *FAZ*, 01.10.2003.
[213] Deupmann (2003): 214.
[214] Ebenda.

3.0. FILM ALS ERINNERUNGSMEDIUM. DIE RICHTIGKEIT EINES FIKTIONALEN VERGANGENHEITSENTWURFS

„Wenn in Zukunft einer wissen will, wie es denn wirklich gewesen ist in der späten DDR, sollte man ihm rasch und entschlossen den neuen Roman von Uwe Tellkamp in die Hand drücken: ‚Nimm und lies'", so empfiehlt der Rezensent der *SZ* die Lektüre des im Herbst 2008 erschienenen Text *Der Turm*. „Hier lernt man die späten Jahre des Sozialismus in einer Intensität kennen, für die es in der Literatur nach 1989 kein Beispiel gibt."[215] In Reaktion auf die fünf Jahre früher veröffentlichten Kurzgeschichten von Claudia Rusch über deren DDR-Vergangenheit unter dem Titel *Meine freie deutsche Jugend* stellt Erika Deiss in der *Frankfurter Rundschau* fest, dass sie „ungemein wahrhaftig"[216] und „authentisch"[217] wirken, und bezeichnet das Buch als „Quelle ersten Ranges"[218] für jeden, der sich über „das normale Leben ganz normaler Leute"[219] in der damaligen DDR informieren will: „In jenen 25 lapidaren Episoden ihrer ‚Freien deutschen Jugend'", so die Rezensentin, „steckt ein solches Maß an Authentizität, dass sich die ‚Ossis' vor dem Urteil der Geschichte nicht verstecken müssen."[220] Der mit einem Oscar gekrönte Film von Florian Henckel von Donnersmarck aus dem Jahr 2006, *Das Leben der Anderen*, erstaunt Alexandra Wach vor allem dadurch, „[w]ie überhaupt der Look und Geist der späten DDR erschreckend authentisch zu neuem Leben erwachen, ohne den Einsatz üblicher Beweisstücke von Trabi bis zu Ost-Kulinaria nötig zu haben."[221]

---

[215] Jens Bisky: Aufruhr der Uhren. Zur rechten Zeit: großer erzählt von den sieben letzten Jahren der DDR. In: *SZ*, 13.09.2008. Dieses Zitat wurde als Werbetext für den Umschlag der gebundenen Ausgabe von Tellkamps Roman übernommen.

[216] Erika Deiss: DDädderähh? Non merci! Claudia Ruschs "Freie deutsche Jugend" war nicht frei. In: *Frankfurter Rundschau*, 30.07.2003 (www.fr-aktuell.de, zuletzt gesichtet am 18.05.2009).

[217] Ebenda.

[218] Ebenda.

[219] Ebenda.

[220] Ebenda.

[221] Alexandra Wach in: *film-dienst* Nr. 6, 14.03.2006 vollständig zitiert auf www.filmportal.de (zuletzt gesichtet am 15.05.2009).

Ihre Aussage wird von Thomas Brussig verstärkt, wenn er meint, dass der „Film […] so authentisch [ist], dass man es gar nicht glauben mag, dass der Regisseur im Westen und in den Siebzigern geboren wurde.“[222]

Der in dieser kurzen Übersicht vorgeführte Umstand, dass in zahlreichen Reaktionen auf filmische und literarische Texte, die die neueste Vergangenheit Deutschlands thematisieren, wiederholt Argumente von Authentizität und Wahrhaftigkeit der fiktionalen Darstellung herangezogen werden, macht deutlich, dass in der Erinnerungsdebatte der Frage nach der „Richtigkeit“ der Erinnerung eine wichtige Rolle zukommt.[223] Die Teilnahme an der Debatte um die Vergangenheit und die Gültigkeit des jeweiligen fiktionalen Vergangenheitsentwurfs werden daher in der Regel mittels Strategien legitimiert, die man als Beglaubigungs- bzw. Authentizitätsstrategien bezeichnen kann. In kollektiven Prozessen wird u. a. unter Bezugnahme dieser Strategien ausgehandelt, wer sich mit welchen Bildern bzw. Narrativen von der Vergangenheit am gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurs beteiligen darf. Anders gesagt, steht in diesen gesellschaftlichen Aushandlungsvorgängen die Frage im Mittelpunkt der Erörterung, wessen Erinnerung an die DDR-Vergangenheit kollektiv für überzeugend, wahrhaftig, oder „richtig“[224] gehalten werden kann und damit den Zugang zum Erinnerungsdiskurs erhält und das kollektive Gedächtnis mitprägt.

An Hand von zwei filmischen Beispielen, Leander Haussmanns *Sonnenallee* und Wolfgang Beckers *Good bye, Lenin!*, demonstriere ich im Folgenden, wie unterschiedliche Authentizitätsstrategien auf zwei Niveaus, d.h. textimmanent, sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch auf die Form des Texts, und texttranszendierend, angewandt[225], die Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit, dem Mauerfall

---

[222] Thomas Brussig: Klaviatur des Sadismus: Die DDR in ‚Das Leben der Anderen’. In: *SZ*, 21.03.2006.

[223] Wenn man die Foucaultschen Beschreibung der Diskursordnung zugrunde legt, sind m. E. auch innerhalb der öffentlichen Erinnerungsdebatte in Deutschland Ein- und Ausschließungsprozeduren wirksam, die den Zugang zu ihr regulieren. Vgl. dazu Erll und Wodianka (2008): 14ff.

[224] Lu Seegers: *‚Das Leben der Anderen’ oder die ‚richtige’ Erinnerung an die DDR*. In: Erll und Wodianka (2008): 21-52. Diesen Aufsatz verwende ich in diesem Kapitel als methodische Grundlage. In ihrer Analyse des plurimedialen Netzwerkes, in dem Florian Henckel von Donnersmarcks Film *Das Leben der Anderen* zum Erinnerungsfilm gemacht wurde, zeigt Seegers das Zusammenspiel von den Vermarktungsstrategien und der Filmrezeption auf. Dabei geht sie insbesondere auf den Authentizitätsanspruch des Films ein.

[225] Vgl. ebenda.

und der deutschen Vereinigung beeinflussen und die öffentliche Debatte um ihre Stellung in der gesamtdeutschen Erinnerung mitgestalten.

3.1. Ein Heimweh nach was? Ostalgie, aber von wem?

Im Rahmen des deutschen Erinnerungsdiskurses über die neuste Vergangenheit sind Begriffe wie DDR-Nostalgie, Ostalgie, bzw. (N)Ostalgie wirksam, die ohne eindeutig definiert zu werden, austauschbar und pauschal zur Andeutung eines spezifischen, meistens aber auch nicht präzise definierten Umgangs der Ostdeutschen mit der DDR-Vergangenheit eingesetzt werden. „So wird die Debatte um die Existenz von DDR-Nostalgie“[226], bemerkt Katja Neller in ihrer sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Phänomen, „auch unter Stichworten wie Ostalgie, Ost-Identität, ostdeutsches Wir-Bewußtsein, Wir-Gefühl, Trotzidentität, Ost-Trotz, neues ostdeutsches Selbstbewusstsein, ostdeutsches Sonderbewußtsein, ostdeutsche Mentalität oder Ostigkeit geführt […]. Damit sind unterschiedliche Konzepte angesprochen“, stellt Neller zurecht fest, „die zwar zum Teil eng miteinander zusammenhängen oder sich überschneiden, aber nicht völlig deckungsgleich sind.“[227]

Die genaue Herkunft bzw. Autorschaft der in der Debatte verwendeten Termini lässt sich ebenfalls schwer festlegen. So schreibt beispielsweise Paul Cooke die Lancierung des Begriffs Ostalgie in den frühen 90ern dem Dresdener Kabarettisten Uwe Steimle zu[228], während Martin Blum nach Ulrich und Kämper[229] den

---

[226] Katja Neller: DDR-Nostalgie. Dimensionen der Orientierungen der Ostdeutschen gegenüber der ehemaligen DDR, ihre Ursachen und politischen Konnotationen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006. Diese Arbeit stellt eine der ersten ausführlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen der DDR-Nostalgie und gleichzeitig ein erster Versuch einer eindeutigen theoretischen Einordnung dieses Begriffs dar. Ihre Arbeit ziehe ich wegen derer Ausführlichkeit, Gediegenheit und wissenschaftlicher Relevanz zur Verdeutlichung meines Anliegens in diesem Kapitel öfter heran.

[227] Ebenda, S. 48.

[228] Vgl. Paul Cooke: Ostalgie’s Not What It Used to Be. The German Television GDR Craze of 2003. In: *German Politics and Society*, Issue 73 Vol. 22, No. 4, Winter 2004, S. 134-150, hier S. 134.

[229] Reinhard Ulrich und Andreas Kämper: *Kleines Lexikon großer Ostprodukte: Von Alekto bis Ziphona.* Düsseldorf: Econ, 1998.

sächsischen Kabarettisten Bernd Lutz Lange für den Urheber des Begriffs hält.[230] In Bezug auf den Begriff DDR-Nostalgie behauptet Neller[231] nach Schneider[232] und Bergem[233], dass der erste, der diesen Begriff Anfang der Neunziger in die Diskussion eingebracht hat, der Lyriker Günter Kunert war. „Damit begann eine öffentliche und wissenschaftliche Debatte […]“[234], bringt Neller deren Inhalt auf den Punkt, „die immer wieder um wechselseitige Vorwürfe der Bürger der alten und neuen Bundesländer und letztlich auch um die Frage kreiste, in wiefern die DDR den Charakter eines vergleichsweise ‚harmlosen' totalitären Systems […] hatte.“[235] Charakteristisch für diese Debatte ist neben der bereits angedeuteten mangelnden eindeutigen Begriffsbestimmung und dem „stark normativen Charakter“[236] auch das breite Spektrum von Deutungen und Bewertungen des Phänomens *Ostalgie* und von Erklärungsversuchen seiner Ursachen[237]. Diesbezüglich unterscheiden sich der publizistische und der wissenschaftliche Diskurs kaum voneinander. In beiden, meint Neller, lassen sich darüber hinaus im Prinzip zwei extreme Stellungnahmen beobachten: Einerseits die vehemente Verteidigung der damaligen DDR-Bürger und ihres Lebens in der Diktatur,

---

[230] Vgl. Martin Blum: Remaking the East German Past: ‘Ostalgie', Identity, and Material Culture. In: *Journal of Popular Culture*, 34(2000)3, S. 229-252, hier S. 230.

[231] Vgl. Neller (2006): 42.

[232] Rolf Schneider: Volk ohne Trauer: Notizen nach dem Untergang der DDR. Göttingen: Steidl, 1992.

[233] Wolfgang Bergem: *Identitätsformationen in Deutschland*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

[234] Neller (2006): 42.

[235] Ebenda.

[236] Ebenda.

[237] Vgl. Neller (2006): 22. Viele erklären die DDR-Nostalgie bzw. Ostalgie beispielsweise für gefährlich, da sie die DDR-Vergangenheit verharmlose und verkläre, ohne Rücksicht auf historische Tatsachen zu nehmen, wie AutorInnen und Künstler, hauptsächlich ostdeutscher Herkunft, wie Monika Maron und Wolf Biermann (vgl. Neller (2006): 23 und Thomas Ahbe: Der Osten aus der Sicht des Westens. Die Bilder von den Ostdeutschen und ihre Konstrukteure. In: Hannes Bahrmann und Christoph Links (Hg.): *Am Ziel vorbei. Die deutsche Einheit - Eine Zwischenbilanz*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2005, S. 268/281, hier S. 271ff). Auch Freya Klier spricht sich in einem Interview in *Berliner Morgenpost* gegen eine „Boulevardisierung der Geschichte” aus, während Inka Bach die Ostalgiker mit den „unermüdliche[n] Verteidigern der DDR“, die „[…] heute noch einer verlorenen Mitmenschlichkeit und Herzlichkeit, der Stallwärme im Osten nach[weinen] und […] die soziale Kälte des Westens [beklagen]“ (Inka Bach: *Wir kennen die Fremde nicht. Rheinsberger Tagebuch*. Berlin: Ullstein-Verlag 2003, S. 119-120), gleichsetzt. „Es stimmt“, gibt sie zwar zu,

> die DDR hatte etwas von Stall, auch von Gestank, aber nichts von Wärme. Sie war nicht so harmlos, wie manche sie jetzt sehen wollen. Der angeblichen ‚Nestwärme', der ‚Nischengesellschaft' DDR nachzuweinen, heißt auch, eine altdeutsche Innerlichkeit mit ihrer Enge und Scheinidylle zurückzusehnen, zu derer Kehrseite nichts anderes als der Überwachungsstaat gehörte. (ebenda)

andererseits „die Position des pauschalen Vorwurfs der unkritischen DDR-Nostalgie und des ‚unberechtigten Wehklagens' angesichts der Probleme des Transformations- und Vereinigungsprozesses".[238]

Als Grund für die Hinwendung der Ex-DDR-Bürger zu (bestimmten Aspekten) der DDR(-Vergangenheit)[239] werden am häufigsten ihre „Frustration über die Probleme des Vereinigungsprozesses sowie Reaktion auf die westdeutsche Dominanz und die öffentliche Kritik […] an den DDR-Verhältnissen"[240] genannt, die, wie Neller auf Grund ihrer umfassenden Analyse der Diskussionsbeiträge schlussfolgert, „vielfach als kollektive Demütigung der Ostdeutschen"[241] erfahren wurde. Die in dem öffentlichen Diskurs wahrgenommene Entwertung des Lebens in der DDR, das Gefühl, von wichtigen Entscheidungen bei der Gestaltung vom vereinigten Deutschland ausgeschlossen zu werden, werden in den Deutungsversuchen des Phänomens als die wichtigsten Ursachen für eine nostalgische Zuwendung der Ex-DDR-Bürger ihrer damaligen Heimat gesehen und unter die Nenner der schwierig voneinander abzugrenzenden Entwertungs-, Kolonialisierungs-, Dominanz- und Kompensationshypothese gebracht.[242] Verstanden als Folge der Marginalisierung der ostdeutschen Minderheit in der Bundesrepublik führt das Phänomen Wagner und Mühlberg zufolge zur Entstehung einer ostdeutschen Gruppenidentität, die sich, wegen einer ständigen Abwertung Ostdeutschlands im öffentlichen Diskurs[243], von einer westdeutschen absetzt[244].

---

[238] Neller (2006): 23.

[239] Lothar Fritze, dessen Argumentation Neller folgt, beobachtet, dass „es eigentlich keine relevante Anzahl von Bürgern der neuen Bundesländern gebe, die sich die DDR-Verhältnisse insgesamt, einschließlich des politischen Systems zurückwünsche" und dass deshalb eine Totalnostalgie „als politisch beachtenswertes Bewußtseinsphänomen nicht existiert." Zitiert in Neller (2006): 44.

[240] Neller (2006): 45.

[241] Ebenda.

[242] Vgl. Neller (2006): 45ff.

[243] Prägnant wird der Versuch der Abwertung von der DDR als Unrechtstaat auf den Punkt gebracht in der Aussage des damaligen Justizministers Klaus Kinkel, dass „es […] gelingen [muss], das SED- System zu delegitimieren", mit der er ursprünglich auf eine Delegitimierung des politischen bzw. rechtlichen Systems der DDR zielte. (Klaus Kinkel am 23. September 1991 zitiert in: Lars Winkler: ‚Plan erfüllt', könnte Klaus Kinkel heute sagen. In: *Das Freischüßler* 14(2006), S. 11-17, hier S. 11-12).

[244] Wagner (1999): 8 und Mühlberg: Beobachtete Tendenzen zur Ausbildung einer Ostdeutschen Teilkultur in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (B 11/2001): http://www.bpb.de/publikationen/GQL7SA,0,Beobachtete_Tendenzen_zur_Ausbildung_einer_ostdeutschen_Teilkultur.html

Sie fassen die DDR-Nostalgie bzw. Ostalgie als Ausdruck des ostdeutschen kulturellen, politischen und ökonomischen Minderwertigkeitsgefühls, das durch die ungleichen Ost-West-Verhältnisse hervorgerufen und in dem dominierenden Diskurs aufrechterhalten wird, auf und rekurrieren gleichzeitig auf den für dieses Phänomen typischen Vorgang, in dem bestimmte, oft aufs Neue hergestellte DDR-Produkte zu identitätsstiftenden Symbolen oder, wie Bredahl sie mit einer pleonastischen Bezeichnung andeutet, „mnemonischen Erinnerungsträgern“[245] (gemacht) werden. In diesem Vorgang „[i]hres ursprünglichen Kontexts – der Mangelwirtschaft und eines Unterdrückerregimes – entledigt“, erklärt sie, „rufen diese Produkte ein Deutschland wach, das nie existierte. Sie veranschaulichen nicht nur die Tatsache, dass die Erinnerung ein interaktives, dehnbares und äußerst umstrittenes Phänomen ist, sondern auch die Prozesse, in denen den Dingen eine Kapazität des Erinnerns – und des Vergessens – unterlegt wird.“[246] Sie meint, dass „[i]n dem asymmetrischen Kontext des Erinnerns im neuen Deutschland […] ‚ostalgisches’ Verhalten eine Art von Gegen-Erinnerung [verkörpert].“[247] Ostalgie bedeutet für sie in diesem Sinn „keine Identifizierung mit der untergegangenen DDR, sondern eher eine Identifizierung mit verschiedenen Formen von oppositioneller Solidarität und kollektivem Gedächtnis.“[248]

Joseph F. Jozwiak und Elisabeth Mermann platzieren eine solche Art von Nostalgie in den postkolonialen Kontext und beschreiben sie aus dieser Perspektive ähnlicherweise als eine Form des ostdeutschen Widerstandes gegen die westdeutsche Kolonisation, als eine Reaktion auf „the continuation of territorial,

---

(zuletzt gesichtet am 17. November 2009). „Auf welche Nebenschauplätze die Ostdeutschen ausweichen müssen, zeigt der naive kultische Umgang mit Erinnerungsstücken aus der DDR“, legt Mühlberg dar, „vor allem mit ihrer noch kürzlich geschmähten Ding- und Bilderwelt, mit Fahnen, Uniformen, Mopeds, Trabant-Autos, politischen Festformen, mit Schlagern, ostdeutschen Speisen, mit skurrilen Alltagsgegenständen, Grußformen usw. […]. [S]o genannte ‚Ostprodukte’ werden zu Reliquien, an denen sich ostdeutsches Selbstbewusstsein aufbaut […]. Dass sich die Erinnerungskultur kaum über diese Ebene erheben kann, liegt an der Rechtfertigungsposition, in die so gut wie alle Ostdeutschen durch die umfassende Kampagne zur Delegitimierung des Realsozialismus geraten sind.“ (ebenda)

[245] Daphne Bredahl: Ostalgie und ostdeutsche Sehnsüchte nach einer erinnerten Vergangenheit. In: Thomas Hauschild und Bernd Jürgen Warneken (Hg.): *Inspecting Germany. Internationale Deutschland-Ethnographie der Gegenwart*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag, 2002, S. 476-495, hier S. 486.

[246] Bredahl (2002): 482.

[247] Ebenda, S. 486.

[248] Ebenda, S. 487.

economic, and intellectual isolation, and experiences of second-class citizenship“[249]. Sie stellt ihnen zufolge eine Antwort auf die kulturelle Absorption und konsequente Diskreditierung der ostdeutschen Gesellschaft dar.[250] Zugleich weisen die Autoren auf eine zweite Art von Nostalgie hin, die sie nach dem Anthropologen Renato Rosaldo als die „empire's nostalgia for the native/primitive culture it has itself destroyed“[251] oder nach Madhu Dubey als die *Erste-Welt-Nostalgie*[252] definieren. Diese Unterscheidung zwischen der ostdeutschen Nostalgie als einer Form des Widerstandes und der westdeutschen Nostalgie für den Osten als „romance of the residual“[253] scheint für eine weitere Auseinandersetzung mit dem DDR-Nostalgie- bzw. Ostalgiediskurs fruchtbar, da sie der Komplexität des Phänomens Rechnung trägt. Dies im Gegensatz zu der beharrlichen Einschränkung des Begriffs DDR-Nostalgie, bzw. Ostalgie, die vielen publizistischen sowie wissenschaftlichen Beiträgen zur DDR-(N)Ostalgie-Debatte[254], gemeinsam ist, auf ein typisch und auch ausschließlich ostdeutsches Phänomen, das darüber hinaus unterschiedlich bewertet wird[255]. Auf diese Unterscheidung, die ich im Folgenden an die Begriffsdefinitionen von Neller kopple, komme ich später in diesem Kapitel zurück.

Neller fasst die DDR-Nostalgie und Ostalgie als zwei Aspekte desselben Phänomens auf. Um den durch den Mangel an konkreten Definitionen bisher eher unwissenschaftlichen Diskurs für wissenschaftliche Abhandlungen besser fassbar zu machen, grenzt sie die DDR-Nostalgie von Ostalgie ab und identifiziert die

---

[249] Joseph F. Jozwiak und Elisabeth Mermann: ‚The Wall in Our Minds?' Colonization, Integration, and Nostalgia. In: *Journal of Popular Culture*, Vol. 39, No. 5, 2006, S. 780-795, hier S. 785.

[250] Vgl. ebenda und Claudia Gremler: ‚But Somehow it Was Only Television': West German Narratives of the Fall of the Wall in Recent Novels and their Screen Adaptations. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* vol. 43 (2007) 2, S. 269-291, hier S. 270ff.

[251] Jozwiak und Mermann (2006): 786.

[252] Ebenda.

[253] Ebenda.

[254] Z. B. Ralf Schenk in Bezug auf den Film *Sonnenallee*: „Es brauchte rund zehn Jahre, bis die DDR den Hintergrund für einen auch an der Kinokasse höchst erfolgreichen Film abgeben sollte. Inzwischen hatten die schwierigen, durch keinerlei Erfahrung abgefederten Prozesse des Zusammenwachsens zu ökonomischen, geistigen und psychischen Verwerfungen geführt. Manche Beobachter sahen zumindest die mentale Einigung als misslungen an. Die Unzufriedenheit vieler Ostdeutscher mit dem, was sie in und an der Bundesrepublik vorfanden, schlug sich unter anderem in einem verklärenden Blick zurück, einer vom Wende-Zorn längst abstrahierten, freundlicheren Sicht auf die DDR nieder. “ In: (APuZ 44/2005) http://www.bpb.de/publikationen/M67MME,0,0,Die_DDR_im_deutschen_Film_nach_1989.html#art0 (zuletzt gesichtet am 10.07.2009).

[255] Ebenda.

erste als „positive Orientierungen der Ostdeutschen (bzw. der früheren DDR-Bürger) gegenüber der ehemaligen DDR“[256]. „DDR-Nostalgie“, so Neller, bezieht sich […] auf die Einstellungsmuster der Ostdeutschen und damit ausschließlich auf die *Mikroebene*.“[257] Im Gegensatz dazu versteht sie unter Ostalgie die äußerlichen Symptome des Phänomens oder die Art und Weise, auf die dieser Umstand zum Ausdruck gebracht bzw. vermarktet wird, das heißt vor allem „die generelle Konjunktur …] [der DDR-]Produkte […]. Damit ist Ostalgie“[258], meint sie, „ein Phänomen sowohl der *Mikro- als auch der Makroebene*.[259]

In Bezug auf die Deutung der Ostalgie signalisiert sie die Tendenz, nach der dieses Phänomen in einen breiteren Kontext platziert und als gesamtdeutsches Phänomen, „und sogar gelegentlich als eher westdeutsche Erscheinung“[260] aufgefasst wird. Dasjenige, was ursprünglich, meistens nicht explizit definiert, sondern im Hintergrund implizit, als das (mehr oder weniger konstruierte bzw. inszenierte) Heimweh der DDR-Bürger nach dem Leben in dem vertrauten Land, das es nicht mehr gibt, mitgedacht wird[261], verändert sich unter Mitwirkung von Westdeutschen in eine gesamtdeutsche Begeisterung für ostdeutsche Erinnerungsstücke bzw. für kulturelle Phänomene, die für typisch ostdeutsch gehalten werden. So legt z. B. Alexander Wendt die Betonung auf den Unterschied zwischen „den grobschlächtigen Ostalgiepartys der frühen Neunziger“ und der neuen DDR-Welle, die seiner Meinung nach „in eine einheitsdeutsche Nostalgie [eingebettet ist] und deshalb komplexer: Ost- und Westdeutsche finden sich in einer Sehnsucht nach einer jeweils gar nicht so unähnlichen Idylle der Geborgenheit vereint.“[262]

Ostalgie’s Not What It Used to Be nannte Paul Cooke seine Analyse der öffentlichen Diskussion um die Welle der Ostalgie-Shows aus dem Jahr 2003[263] und wenn man den Diskurs verfolgt, stellt man fest, dass

---

[256] Neller (2006): 43.
[257] Ebenda, S. 50.
[258] Ebenda.
[259] Ebenda.
[260] Ebenda, S. 49 und 52/53.
[261] Zur Übersicht von Deutungen und Überlegungen zur Differenzierung des Begriffs Ostalgie vgl. Neller (2006): 50ff.
[262] Alexander Wendt: Die DDR als komische Kulisse. In: *Die Welt* 15.08.2003.
[263] Cooke (2004): 134-150.

Ostalgie allmählich zum allgemeindeutschen Phänomen gerechnet wird[264]. Ostalgie stellt aus diesem Blickwinkel entweder eine Phase im Prozess des kulturellen Wandels der ostdeutschen Gesellschaft nach der Vereinigung dar[265] oder vertritt für alle Gesellschaften typische „apolitische Reflexe auf der Suche nach der verlorenen Zeit.“[266] Die kulturellen Produkte der Ostalgie werden vor diesem Hintergrund als ostdeutsche Pendants der westdeutschen Nostalgieströmung[267], repräsentiert durch Florian Illies' Roman, *Generation Golf*[268], eingestuft. In dieser Auffassung zeugt Ostalgie vom Beginn des kulturellen Einigungsprozesses und wird nach der Regel des Kommerzes zur Unterhaltung der Massen eingesetzt: „[D]er Kapitalismus verdau[t] gerade die DDR“[269] oder wie Alexander Wendt optimistisch erklärt:

> Das Recycling von DDR-Kulturgut ist das bisher erfolgreichste Ost-West-Projekt: die Konstruktion einer Vergangenheit, um besser mit der Gegenwart leben zu können [...]. Die Konstruktion einer skurrilen Folklore-DDR mit Spreewaldgurken und Trabbi-Anekdoten ist […] das erste völlig authentische Ost-West-Projekt seit dem Fall der Mauer.“[270]

3.2. Die Richtigkeit und gesellschaftliche Gültigkeit eines fiktionalen Vergangenheitsentwurfs

In den Ostalgiediskurs schreiben sich viele Romane und Filme ein, indem sie selber zu kulturellen Produkten werden, die als ostalgisch wahrgenommen werden, eine Ostalgie-Welle hervorrufen bzw. zu ihr beitragen und / oder indem sie das gesellschaftliche Phänomen der Ostalgie thematisieren. Zu solchen

---

[264] Wendt (2003).

[265] Wolf Wagner: *Kulturschock Deutschland. Der zweite Blick*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1999, S. 12-15.

[266] Werner, Hendrik: Ein Kessel Ostalgie. Warum sich der Alltag in der DDR nicht von den politischen Zeitläufen scheiden lässt. In: *Die Welt*, 23.08.2003.

[267] Claus-Ulrich Bielefeld spricht von „Generation Trabant“. In: *SZ*, 13.11 2001. Vgl. dazu auch z. B. Susanne Ledanff: Neue Formen der 'Ostalgie' – Abschied von der 'Ostalgie'? Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR und an die Geschichtsjahre 1989/90. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, vol. 43(2007)2, 176-199, hier S. 179.

[268] Florian Illies: *Generation Golf*. Berlin: Argon Verlag, 2000. Vgl. Alexander Wendt: Die DDR als komische Kulisse. In: *Die Welt* 15.08.2003 und Sebastian Handke: Die Sonne über dem Osten. In: *Die Welt am Sonntag*, 06.10.2002.

[269] Jörn Lauterbach: Die Unterhaltungsindustrie ist ein guter Wiederkäuer. In: *Die Welt*, 25.08.2003. Vgl. auch Seegers (2008): 30.

[270] Wendt (2003).

kulturellen Texten gehören Leander Haußmanns Film *Sonnenallee* (1991), der den Anfang der Ostalgie-Konjunktur, und Wolfgang Beckers *Good bye, Lenin!* (2003), der ihren vorläufigen Höhepunkt markiert. Beide Filme erfüllen die oben genannten Funktionen. Sie sind nicht nur selber zu Kultobjekten der Ostalgie geworden, die gesamtdeutsch[271] und im Zusammenhang mit dem Revival von bestimmten DDR-Produkten genossen werden, sondern demonstrieren gleichzeitig auf Metaniveau, wie das Phänomen entsteht und sich entwickelt. Beide zeigen „the clash of civilizations that gives rise to nostalgia while simultaneously holding hope for future integration through a common culture."[272] Sie stellen einen Beitrag zum Erinnerungsdiskurs in doppelter Hinsicht dar. Einerseits entwerfen sie auf der textinternen Ebene mittels bestimmter Strategien ein Bild von der DDR, das die kollektive Erinnerung der Ost- und Westdeutschen gleichzeitig anregt und mitgestaltet, andererseits - textextern - macht die belebte öffentliche Diskussion über die Stellung und Bewertung der DDR-Vergangenheit und der Wende im gesamtdeutschen Gedächtnis, die beide Filme - nicht zuletzt dank ihrer geschickten Vermarktung - veranlasst haben, sie nach Erlls Kriterien eindeutig zu Erinnerungsfilmen.

3.2.1. Authentizitätsansprüche und –strategien im Film

„Lange, bevor das Wort Ostalgie Mode wurde und im Fernsehen einen faden Beigeschmack bekam, war Leander Haußmann im Kino mit *Sonnenallee* erfolgreich […]"[273], stellt nachträglich ein Journalist der *FAZ* in seiner Rezension zum späteren Film von Haußmann, *Herr Lehmann*, fest. „Haußmanns […] [*Sonnenallee*] war eine erste Tauchfahrt in eine von der Sprungflut des Vergessens überspülte Vergangenheit."[274] Paul Cooke ordnet Leander Haußmann's Film *Sonnenallee* dagegen als einen Film ein, der „rather than being simply a nostalgic portrayal of the Old East, […] actually deconstructs the phenomenon of 'Ostalgie' itself,

[271] Vgl. ebenda.
[272] Jozwiak und Mermann (2006): 787.
[273] Michael Althen: Die Wahrheit über Kreuzberg: „Herr Lehmann". In: *FAZ*, 01.10.2003.
[274] Ebenda.

examining how the GDR period of history is being instrumentalised within the context of 1990s German society."[275]

Um den Film als Erinnerung an die DDR zu beglaubigen wurden unterschiedliche außerfilmische und filmimmanente Strategien eingesetzt.[276] So fand die Filmpremiere am 7. Oktober 1999, am fünfzigsten Jahrestag der Gründung der DDR, in außergewöhnlichem Ambiente statt. „Vorm Kino ‚International'"[277], in dem damaligen offiziellen DEFA-Premieren-Kino, „flatterten DDR-Fähnchen, es muffelte nach den alten NVA-Uniformen, den ausgeleierten Trainingsanzügen und den blitzeblauen FDJ-Blusen"[278], berichtete die *Berliner Zeitung*. „Am Schlagbaum gab's Einlasskontrollen von Uniformierten. Und nur wer ein Heft mit Verzehrbons hatte, konnte sich auch über die Straße der Besten zur anschließenden Premierenfeier begeben.[279] Der Film, angekündigt als Komödie, war wie „ein Geburtstagsgeschenk. Eins, welches allerdings etwas spät kommt. Denn das Geburtstagskind ist verschwunden."[280] Besucht von über 2,5 Millionen Zuschauern[281], von denen zwei Drittel in den neuen Bundesländern[282], ist *Sonnenallee* „einer der erfolgreichsten Post-DDR-Filme der vergangenen Jahre […], der", wie ein Rezensent in der ostdeutschen Zeitschrift *Freitag* feststellte, „selbst bei Westlern eine Art Ostalgie-Boom ausgelöst hat." [283]

Die Kritiken in den Printmedien waren unterschiedlich: von Begeisterung für „die Leichthändigkeit von Regisseur und Drehbuchautor [Brussig] […], mit der die ideologisch-politische Indoktrination in der Penne

---

[275] Paul Cooke: Performing 'Ostalgie': Leander Haussmann's 'Sonnenallee'. In: *German Life and Letters* 56:2 April 2003, S. 156-167, hier S. 158.

[276] Zu Beglaubigungsstrategien in von Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* siehe Seegers (2008), zu Leander Haußmanns *Herr Lehmann* und Helmut Handloegtens *Liegen lernen* (2003) Vgl. Gremler 2003, S. 287ff.

[277] Ironisch nostalgische 'Sonnenallee'. In: *Berliner Zeitung*, 09.10.1999.

[278] Ebenda.

[279] Ebenda.

[280] "Liebe in Schlaghosen." In: *Berliner Zeitung*, 28.08.1999

[281] 2. 648.645 (Stand : Dezember 2002 (FFA; www.filmportal.de). Im Dezember 1999 waren das 1,7 Millionen (Torsten Harmsen: War die DDR so cool? In: *Berliner Zeitung*, 14.12.1999).

[282] "Sonnenallee besonders im Osten beliebt". In: *Berliner Zeitung*, 09.10.1999.

[283] Moritz Dehn: Der nahe, ferne Osten. Sehnsucht nach dem maroden Charme des Alltags. In: *Freitag*, 07.09.2001.

auf die Schippe genommen wird“[284] und für ihr „Gespür für repräsentative Szenen.“[285], über Fragen, ob die DDR auf eine witzige Art und Weise überhaupt dargestellt werden darf, bis hin zur Abwertung des Films als ein „Lügenmärchen“[286] bzw. ein hoffnungsloses revanchistisches Machwerk[287], das nach dem Berliner Stadtmagazin *tip* „an die ‚Muffigkeit nationalsozialistischer Lustspielfilme’ erinnert.“[288] Während ein Journalist aus *Freitag* den Film für seinen Humor lobte[289], nahm der Verein der SED-Opfer Help e.V. ihn zum Anlass, den Regisseur Haußmann wegen Verfälschung der DDR-Wirklichkeit, Verherrlichung der ostdeutschen Diktatur und Beleidigung der Maueropfer und ihrer Familien anzuklagen. „Es ist geschmacklos und beleidigend für alle Opfer der DDR-Diktatur, wie das Leben an der Mauer dargestellt wird“[290], warf Alexander Hussock von dem Help-Vorstand Haußmann vor und rekurrierte damit hauptsächlich auf die Legitimität des filmischen Genres der Komödie, das zur Verbildlichung der DDR, die in Wirklichkeit ein totalitärer Staat war, eingesetzt wurde. Im Film lässt der Regisseur nämlich Leute „vor der Mordmauer tanzen – aber nicht etwa nach dem Fall der Mauer, sondern zu Zeiten, als diese Mauer blutige Alltagsrealität war.“[291] Eine der Figuren, die vor der Mauer niedergeschossen wird, weint zwar, „aber nicht wegen des Mordversuchs, nicht wegen des Schmerzes, nicht wegen der Angst vor der bevorstehenden Stasi-Haft, sondern weil Kugeln auch seine Rolling-Stones-Schallplatten durchlöchert haben“[292], begründete Hussock in der *Berliner Zeitung* die Anklage.

Trotz einiger Proteste wurde *Sonnenallee* sowohl im Westen als auch im Osten Deutschlands durch das Publikum vergleichbar gut empfangen, meinte Stefan Wolle. Dieser ostdeutsche Historiker, Autor von der mittlerweile zum Standardwerk gewordenen DDR-Gesellschaftsanalyse *Die heile Welt der Diktatur*, gab zu,

---

[284] Einmal war es doch schön. In Leander Haußmanns Kinofilm "Sonnenallee" steht die DDR der siebziger Jahre wieder auf. In: *Die Welt*, 7.10.1999.

[285] Thomas Delekat: Die Sonne geht im Westen auf. In: *Die Welt*, 07.10.1999.

[286] Andreas Platthaus: ‘Sonnenallee’: Der erste Spielfilm des Theaterregisseurs Leander Haußmann bringt Farbe in die DDR. In: *FAZ*, 09.10.1999.

[287] Gegen einen solchen Vergleich protestiert Kathrin Tiedemann in *Freitag*, 26.11.1999

[288] Zitiert in: Sex und Substitutionsdrogen. In: *taz*, 07.10.1999.

[289] Moritz Dehn: Der nahe, ferne Osten. Sehnsucht nach dem maroden Charme des Alltags. In: *Freitag*, 07.09.2001.

[290] Beleidigung für die Maueropfer: Klage gegen Film ‚Sonnenallee’. In: *Berliner Zeitung*, 7.01.2000.

[291] Ärger um ‘Sonnenallee’: Was sagt der Regisseur. In: *Berliner Zeitung*, 28.01.2000.

[292] Ebenda.

dass auch er den Film amüsant fand, äußerte sogar die Vermutung, dass „[e]inige Gags aus dem Film […] […], echte Witzklassiker“[293] würden, und bemerkte, dass sich nach den Reaktionen im Kino die west- und ostdeutschen Zuschauer nicht auseinander halten lassen: „Eine Soziologin aus meinem Bekanntenkreis hat sich den Film sogar zwei Mal angeschaut, einmal im Westen und einmal im Osten, um zu vergleichen, an welchen Stellen gelacht wird. Sie konnte keine signifikanten Abweichungen feststellen.“[294] Seinen Kommentar schloss er mit der Paraphrase von Willy Brandts Worten: „Eine Utopie wird wahr. Endlich lacht sich zusammen, was zusammen gehört.“[295]

So wird der Einsatz der Gattung Komödie in der filmischen Darstellung der DDR auf dreifache Weise legitimiert: erstens durch die Teilnahme der Erinnerungsautorität Wolle an der öffentlichen Diskussion zum Film überhaupt, zweitens durch Wolles Berufung auf Erkenntnisse einer ihm bekannten Soziologin[296] und, drittens, durch seinen Bezug auf eine Aussage eines bekannten Politikers. In Bezug auf die Anklage der Opferorganisation hob Wolle hervor, dass „[…] gerade die breite Akzeptanz des Films […] der Debatte [um die Opfer des Kommunismus] eine Publizität verschafft, die sie sonst nicht hätte.“[297] Zwar gab er gleichzeitig zu, dass „sich [daraus] die Gefahr [ergibt], dass die ehemaligen Häftlinge, die Angehörigen der Mauertoten und andere Gruppen als ewige Miesmacher und verbitterte Querulanten an den Rand der Gesellschaft geraten“[298], sah darin allerdings auch den Vorteil, dass der Film den Regimeöpfern die Chance bietet, mit ihren Erinnerungen an die DDR endlich einmal einen Beitrag an die öffentliche Debatte leisten zu können. „Die Filmschöpfer“[299], meinte er, „sollten jetzt auf […] [sie] zugehen und mit ihnen reden […].“[300]

---

[293] Stefan Wolle: Schatten in der Sonnenallee. In: *Die Welt*, 02.11.2000.

[294] Ebenda. Leander Haußmann war ganz umgekehrter Meinung. Die Ost- und West-Zuschauer lachten während der Filmvorführungen an anderen Stellen, was dem Regisseur zufolge mit der Wiedererkennung bestimmter Sachverhalte oder Produkte bzw. ihrem Mangel zusammenhing. (Sandra Maischberger: Sonnenallee – eine Mauerkomödie. In: Leander Haußmann (Hg.): *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga, 1999, S. 8-25, hier S. 21).

[295] Stefan Wolle: Schatten in der Sonnenallee. In: *Die Welt*, 02.11.2000.

[296] Ohne dass es sich dabei um eine wissenschaftliche Untersuchung handelte.

[297] Stefan Wolle: Schatten in der Sonnenallee. In: *Die Welt,* 02.11.2000.

[298] Ebenda.

[299] Ebenda.

[300] Ebenda.

Aus dem großen medialen Ausmaß dieser Diskussion und ihrer Heftigkeit lässt sich tatsächlich schließen, dass die Popularität des Films einem Teil der deutschen Gesellschaft - den Ostdeutschen – auf jeden Fall den Zugang zum publizistischen Diskurs über die Erinnerung an die DDR verschafft hat. Gleichzeitig zeigt sich auch, dass diese Gruppe auf keinen Fall homogen, sondern differenziert ist und aus kleineren Gruppen mit unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Erinnerungen an das Leben in der DDR und mit unterschiedlicher Sicht auf ihren Platz in der kollektiven Erinnerung der Deutschen besteht. Wo die Einen, wie Hussock, betonen, dass die DDR nicht nur für „Kindergärten und sichere Arbeitsplätze“[301] Symbol steht, sondern vor allem für „Straflager und eine halbe Million Inhaftierter“[302], wollen die Anderen, wie Haußmann und Brussig, in Erinnerung bringen, „dass die DDR eben nicht nur aus Verfolgten, Stasihäschern und dem Zentralkomitee der SED bestand. Hier haben Leute ihre Identität gefunden – eben gelebt.“[303]

An dieser Stelle werden nicht nur unterschiedliche Perspektiven innerhalb der sozialen Konstruktion von ‚Ostdeutschen’ veranschaulicht, sondern wird gleichzeitig die Frage nach den von Foucault beschriebenen Ein- und Ausschließungsverfahren im öffentlichen Diskurs erhoben. Die Fragen, ‚Wer spricht?’ und ‚Wer hat das Recht, um im Namen einer bestimmten Gruppe zu sprechen?’, werden auf verschiedenen Niveaus des Diskurses erörtert. Die Tatsache, dass der Help-Verein eine Strafanzeige gegen den Regisseur[304] erstattet hat, was wiederum sehr dezidierte Reaktionen hervorrief - „Sicher ist nur“, betonte z. B. Wolle, „Es wird ohne die Opfer oder gar gegen die Opfer keinen ehrlichen Diskurs über die DDR-Geschichte geben“ -, macht dies am deutlichsten und unmittelbarsten ersichtlich, aber auch in Filmrezensionen und -besprechungen wird diese Frage regelmäßig angesprochen, indem auf die Herkunft der Filmautoren und Schauspieler hingewiesen wird. Während der Regisseur in einem Interview deutlich zur Kenntnis gibt, dass „diesen Film […] nur ein Ossi machen [durfte]“[305], und zwar aus einer zeitlichen Distanz von 10 Jahren, differenziert Thomas Delekat in *Die Welt* diese Aussage. Er stellt die Situation am Filmset dar, hinterfragt

---

[301] Ärger um ‘Sonnenallee’: Was sagt der Regisseur. In: *Berliner Zeitung*, 28.01.2000.

[302] Ebenda.

[303] Ebenda.

[304] Die später allerdings zurückgezogen wurde, damit „Respekt vor dem Grundgesetz gezollt [wird], das freie Meinungsäußerung schütze“ (Haußmann: Anzeige weg! In: *Berliner Zeitung*, 29.04.2000).

[305] Peter Zander: ‘Im Theater sitzen die Spielverderber.’ Interview mit Leander Haußmann. http://archiv.berliner.archiv 1999/991006/feuilleton/story01.html (zuletzt gesichtet am 17.09.2009)

die nur auf den ostdeutschen Regisseur reduzierte Autorschaft eines Films und nimmt gleichzeitig die stereotypischen Vorstellungen von einem West- und Ostdeutschen auf die Schippe:

> Ost und West, Wessi Buck [Produzent], Ossi Haußmann, die beiden stehen sich an der verdrehten Babelsberger Republikgrenze gegenüber. Im strahlenden Sonnenlicht von Ost steht Haußmann leuchtend da, sein Gesicht wolkenlos heiter […]. Vis a vis Wessi Buck […] und abseits, verlegen, ganz in Schwarz der Autor Thomas Brussig [Dreh-buchautor] […], das einzig Authentische in der Kulissen-DDR, sieht darin wie ein geborener Wessi aus.[306]

Die Tageszeitung berichtet ihrerseits von den „DDR-Eingeborenen Thomas Brussig […] und Leander Haußmann […]“ und „de[m] […] Norddeutsche[n] Deltlev Buck“[307], dem Filmproduzenten mit – so die Berliner Zeitung – „unnachahmlich-norddeutschem Zungenschlag.“[308] Rezensenten waren begeistert von dem Spiel der jungen Nachwuchsschauspieler[309], Sebastian Handke überzeugte der Film aber erst Dank dem Spiel der aus der DDR stammenden Darsteller der Eltern der Hauptfigur, Henry Hübchen und Katharina Thalbach: „Als Kommunistenhasser und dessen ewig beschwichtigende Frau geben die beiden eine ostdeutsche Spießerfamilie, in der auf den Sozialismus geschimpft wird, die Formen des Widerstands jedoch nicht über den Konsum von Westfernsehen hinauskommen.“[310] Erst dann gerät diese „hinreißende Verklärung der DDR […] zu wahrer Boshaftigkeit.“[311]

Eine ähnliche Diskussion wurde in den Medien geführt, nachdem Wolfgang Beckers *Good bye, Lenin!* am 13. Februar 2003 in die deutschen Kinos kam. Die Aufmerksamkeit der Kritiker galt dem jungen Hauptdarsteller westdeutscher Herkunft, der im Film die Hauptrolle des Ostberliners, Alex Kerner, spielt. Und dies vor allem im Zusammenhang mit seinem filmischen Freund, Dennis. „Dennis, der Westler“, erklärte Elmar Krekeler in *Die Welt*, „wird in *Good bye, Lenin!* von Florian Lukas gespielt, der in Ostberlin aufwuchs. Alex, der Ostler, wird von Daniel Brühl dargestellt, der in Köln geboren wurde. Lukas lebt jetzt

---

[306] Thomas Delekat: Die Sonne geht im Westen auf. In: *Die Welt*, 21.11.1998.
[307] *Taz*, 07.10.1999.
[308] Mauer-Romanzen. In: *Berliner Zeitung*, 04.10.1999.
[309] Vgl. z.B. Ironisch nostalgische ‘Sonnenallee’. In: *Berliner Zeitung*, 09.10.1999.
[310] Sebastian Handke: Die Sonne über dem Osten. In: *Die Welt am Sonntag*, 06.10.2002.
[311] Ebenda.

im früheren Westberlin, und Brühl hat sich dort niedergelassen, wo Lukas groß geworden ist."[312] Dieser „doppelte[…] Tausch von Lebensläufen"[313] sei dem Rezensenten zufolge zwar „13 Jahre nach Wiedervereinigung nicht mehr übermäßig bemerkenswert"[314], stelle aber „doch ein Zusammenwachsen [dar, von dem], was nicht mehr zusammenzugehören schien – […], und daher rührt unter anderem der Simultanerfolg von Lenin in Ost und West, auf eine andere Weise, als wir uns das in den Neunzigern gedacht haben."[315]

Der Erfolg des Films war tatsächlich außerordentlich groß. „Deutschland hat seinen Superstar […],"[316] berichtete die *SZ*: "Good Old Lenin macht dieser Tage das Rennen an den deutschen Kinokassen, mit Zahlen, die […] verblüffen und, in einer Stimmung von Überwältigung, zu Zahlenspielen aller Art stimulierten: 265 Besucher pro Filmkopie am ersten Tag […] – damit lässt Lenin sogar locker Lola hinter sich […]. Nach zehn Tagen ist nun auch die erste Besucher-Million geschafft."[317] Auch im Ausland erfreute sich der Film einer - für deutsche Verhältnisse - riesigen Popularität: "Seit der Uraufführung auf der Berlinale wurde der Film bereits nach Japan, Russland, Frankreich, England, Italien, Spanien, Mexiko verkauft, und beim Abschluss mit einem Verleih für Amerika, wird bekundet, könne man sich nun das beste Angebot in aller Ruhe raussuchen."[318] „Der Publikumserfolg übersteigt alle Erwartungen"[319], schrieb *Die Welt*. Die Zuschauer strömten scharenweise und unabhängig von ihrer Herkunft in die Kinos: „Ossis und Wessis. Sie lachen, sie weinen"[320], beobachtete die Zeitung. Es wurde gemeinsam „gestaunt,

---

[312] Elmar Krekeler u. a.: Nur im Falschen gibt es Wahres. In: *Die Welt*, 26.02.03.

[313] Ebenda.

[314] Ebenda.

[315] Ebenda.

[316] Fritz Göttler: Der Renner. Auferstanden aus Ruinen – Kinokult um ‚Good Bye, Lenin!' In: *SZ*, 27.02.2003.

[317] Ebenda. 6.574.961 war die Besucherzahl im Dezember 2004. Quelle: FFA: (www.filmportal.de, (zuletzt gesichtet am 17.09.2009).

[318] Fritz Göttler: Der Renner. Auferstanden aus Ruinen – Kinokult um 'Good bye, Lenin!' In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.02.2003. Vgl. auch: 'Good bye, Lenin!' Hello, Welterfolg! In: *B.Z.*, Jg. 126, Nr. 37, 13.02.2003, S. 33.

[319] Elmar Krekeler u. a.: Nur im Falschen gibt es Wahres. In: *Die Welt*, 26.02.03.

[320] Nicole Dolif: Lenin lässt die Kinokassen klingeln. Ansturm auf die vorgetäuschte Wiederauferstehung des DDR-Sozialismus. In: *Die Welt*, 18.02.03.

geschwiegen und geschmunzelt“, berichtete die *SZ*, „[d]er Film setzt[e] etwas in Bewegung in der Masse der Zuschauer, löst[e] ein ‚gesamtdeutsches Geflüster’ aus.“[321]

Obwohl es sich nicht verneinen ließ, dass der Film in ganz Deutschland ein Massenpublikum zog und dass sich in den Kinos „eine echte deutsche Volksversammlung quer durch die Generationen, Regionen, Milieus und Subkulturen“ [322] fand, wurde oft die Kompetenz des westfälischen Filmemachers, Wolfgang Becker, sowie des Kölner Drehbuchautors, Bernd Lichtenberg, in Frage gestellt, die DDR-Verhältnisse authentisch und überzeugend darstellen zu können. Trotz des Fleißes des Regisseurs und seiner gründlichen Recherche blieb der Szenebildner von *Good bye, Lenin!*, Lothar Holler, im Bezug auf Beckers Fähigkeit zur DDR-Inszenierung skeptisch. „Natürlich blieb da irgendwo das Handicap: Er hat es nicht erlebt“[323], hob er in einem Interview hervor. Die in Schwerin geborene Katrin Saß, eine der bedeutendsten Schauspielerinnen der ostdeutschen DEFA, die in *Good bye, Lenin!* die herzkranke Mutter des Protagonisten spielt, war demgegenüber sehr von der Tatsache beeindruckt, dass „[v]iele Dinge [im Drehbuch von Lichtenberg] […] haargenau so beschrieben [werden], wie ich sie in Erinnerung habe. Unvorstellbar, dass weder Autor noch Regisseur all das selbst miterlebt haben können.“[324] Während der Dreharbeiten habe sie oft vergessen, „ob Becker nun aus dem Osten oder Westen kommt. Er wusste so wahnsinnig viel über die DDR, hatte sich ganz intensiv damit auseinandergesetzt, wusste es besser und genauer als ich.“[325] Die DDR wurde im Film zwar „bis hinein in die letzte Streichholzschachtel wahrheitsgetreu nachgebaut“, konstatierte die junge ostdeutsche Autorin des Bestsellers *Zonenkinder*[326], Jana Hensel, in einer Rezension in *Die Welt* , „[d]ennoch gerät Wolfgang Becker, vor allem aber seinem Autor Bernd Lichtenberg, die DDR zum Spekulationsobjekt.“[327] In diesem ähnele *Good bye, Lenin!* den Romanen Karl Mays, der „den Wilden Westen beschrieben [hat], ohne jemals dort gewesen zu sein.“[328] Für letzteren spreche aber, ganz im

---

[321] Fritz Göttler: Der Renner. Auferstanden aus Ruinen – Kinokult um ‘Good bye, Lenin!’ In: *SZ,* 27.02.2003.

[322] Elmar Krekeler u. a.: Nur im Falschen gibt es Wahres. In: *Die Welt*, 26.02.03.

[323] Petra Ahne und Felix Zimmermann: Sozialismus auf 79 Quadratmetern. In: *Berliner Zeitung*, 07.02.2003.

[324] Katrin Saß: Eine Gratwanderung zwischen Tragödie und Komödie. In: Töteberg, Michael (Hg.): *Good bye, Lenin!*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003, S.162-165, hier S. 164/165.

[325] Ebenda.

[326] Jana Hensel: *Zonenkinder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

[327] Jana Hensel: Die DDR wird Spekulationsobjekt. In: *Die Welt am Sonntag*, 09.02.2003.

[328] Ebenda.

Gegensatz zu den Filmautoren, die Tatsache, dass „die Indianer […] seine Bücher nicht gelesen [haben].“[329] Diese Diskussion führt deutlich vor Augen, dass neben der filmischen Gattung auch solche texttranszendierenden Faktoren, wie die Wahl der Schauspieler und die Herkunft der Filmautoren in der öffentlichen Diskussion aufgegriffen werden, um sowohl für als auch gegen die Richtigkeit einer bestimmten filmischen Darstellung der DDR-Vergangenheit zu agieren.

Auf die Vorwürfe, die gegen den Regisseur und Drehbuchautor von *Good bye, Lenin!* erhoben wurden, dass sie „jetzt den Ostlern sogar noch ihren ureigenen Stoff vor der Nase weggeschnappt hätten“[330], kamen beide mit dem merkwürdigen Argument, dass die historischen Ereignisse der Wende eher den Hintergrund darstellten.[331] Da der Film „weniger eine Geschichte zur Wiedervereinigung als eine Familiengeschichte [sei]“[332], habe er auch „nichts Ostalgisches, nichts von dieser Wehmut, mit der man sich an vermeintlich bessere Zeiten erinnert.“[333] Diese Feststellung veranschaulicht nochmals, wie unterschiedlich die Begriffe *Ostalgie* und *ostalgisch* gedeutet und bewertet werden. Beckers Aussage steht im schrillen Kontrast zu der von Haußmann, der in einem Interview gestand, dass er in *Sonnenallee* eine DDR inszenieren wollte, auf die die Westdeutschen eifersüchtig sein könnten.[334] Gleichzeitig kritisierte Haußmann die Verwendung des Begriffs *Ostalgie* als Ausdruck der Verächtlichmachung der Ostdeutschen, die, wenn sie sich die Mauer zurückwünschen, damit eben nicht die Mauer oder den Staat, sondern nur „ein Stück Heimat“[335] meinen, „um das sie sich betrogen fühlen.“[336] Mit seiner ironischen Frage, ob Nostalgie bei den Westlern parallel zu ‚Ostalgie’ ‚Westalgie’ hieße[337], bestätigte er die Tatsache, dass im

---

[329] Ebenda.

[330] Caroline M. Buck: Eine Mutter-Sohn-Geschichte. In: *Neues Deutschland*, 13.02.2003.

[331] Ebenda.

[332] Gisa Funck: Im Auge des Sturms. In: *FAZ*, 15.02.2003.

[333] Caroline M. Buck: Eine Mutter-Sohn-Geschichte. In: *Neues Deutschland*, 13.02.2003.

[334] Vgl. Sandra Maischberger: Sonnenallee – eine Mauerkomödie. In: Leander Haußmann (Hg.): *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga, 1999, S. 8-25, hier S. 22.

[335] Peter Zander: ‘Im Theater sitzen die Spielverderber.’ Interview mit Leander Haußmann. http://archiv.berliner.archiv 1999/991006/feuilleton/story01.html (zuletzt gesichtet am 10.07.2009).

[336] Ebenda.

[337] Ebenda. Andrew Plowman identifiziert eine westalgische Strömung in der deutschen Literatur der 90er Jahre, am deutlichsten repräsentiert von Frank Goosens in *Liegen lernen* (2001). In: Andrew Plowman: ‚Westalgie’? Nostalgia for the „Old“ Federal

öffentlichen Diskurs das westliche Phänomen Nostalgie die Norm und das ostdeutsche Phänomen Ostalgie eine Abweichung darstellt.[338]

Unterschiedliche Auffassungen des Begriffs ‚Ostalgie', die im Diskurs willkürlich durcheinander eingesetzt wurden, beeinflussten offensichtlich die – oft widersprüchliche – Bewertung der Filme, die beide – unabhängig von der Intention und Überzeugung ihrer Autoren – durch die Art ihrer gesellschaftlichen Rezeption und durch ihren Widerhall in den Medien im Ostalgiediskurs zu platzieren sind: „Der Osten ist Kult – jetzt auch im Kino"[339], brachte *Die Zeit* nach der Premiere der *Sonnenallee* dies in die Schlagzeilen. Die *SZ* sprach im Bezug auf *Good bye, Lenin!* von „[d]e[m] diskrete[n] Charme der Ostalgie."[340]

3.2.2. Der Effekt des Authentischen

Laut Mennel und Kapczynski macht die filmische Ostalgiewelle Teil eines ‚nostalgischen Ausbruchs' bzw. einer breiteren Tendenz[341] im deutschen Film der letzten Jahre aus, nämlich der Tendenz „auf eine minutiöse Weise die Aura der Vergangenheit zu duplizieren mittels narrativer und ästhetischer Strategien"[342], die „die Vergangenheit eher nachahmen, als dass sie mit ihr brechen."[343] Dementsprechend

---

Republic in Recent German Prose. In: *Seminar. Journal of Germanic Studies*. Vol. XL, No.3 (2004), S. 249-261. Paul Betts vergleicht Ostalgie mit dem Interesse für die 50er Jahre, das in den späten 70ern und 80ern in der westdeutschen Gesellschaft zum Ausdruck kam. In: Paul Betts: Remembrance of Things Past: Nostalgia in West and East Germany, 1989-2000. In: Paul Betts and Greg Eghigian (ed.): *Pain and Prosperity. Reconsidering Twentieth-Century German History*. Stanford: Stanford University Press, 2003, S. 178-207.

[338] Vgl. Helen Cafferty: 'Sonnenallee': Taking Comedy Seriously in Unified Germany. In: Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson und Kristi A. Foell (ed.): *Textual Responses to German Unification: Processing Historical and Social Change in Literature and Film*. Berlin: Walter de Gruyter, 2001, S. 253-271, hier S. 256.

[339] Christiane Peitz: Alles schön grau hier. In: *Die Zeit* 45/1999.

[340] H. G. Pflaum: Der diskrete Charme der Ostalgie. In: *SZ*, 13.02.2003.

[341] Barbara Mennel: Political Nostalgia and Local Memory: The Kreuzberg of the 1980s in Contemporary German Film. In: *Germanic Review* 82 (2007)1, S. 54-77, hier S. 61.

[342] Jennifer M. Kapczynski: Negotiating Nostalgia: The GDR Past in 'Berlin is in Germany' and 'Good bye, Lenin!'. In: *Germanic Review* 82 (2007)1, S. 78-100, hier S. 79.

lautete der Werbungsslogan für Wolfgang Beckers Film „Die DDR lebt weiter auf 79 qm“ und im Zusammenhang mit der Haußmannschen Darstellung der DDR war von dem zweiten Leben der DDR als Kultobjekt die Rede[344].

Beide Filme wurden für ihre detailtreue Wiedergabe der äußerlichen DDR-Wirklichkeit gelobt und wurden in diesem Kontext als eine Subkategorie eines breiteren nostalgischen Filmtrends betrachtet, der, so Kapczynski, „not only reproduce the paraphernalia of the past, paying careful attention to period-appropriate props and costumes, but also adopt a historical style that, through choices in lighting, set design, and cinematography, gives the films an antiquated look.”[345] In Erinnerungsfilmen handelt es sich, neben einem „vermeintlich realistische[n] Erinnerungsszenario“[346], vor allem darum, meint Seegers nach Davis, „einen authentischen Look der Vergangenheit […], zu treffen.“[347] Um in *Sonnenallee* und *Good bye, Lenin!* den Effekt des Authentischen zu erreichen, werden spezielle ästhetische Verfahren eingesetzt, die m. E. allerdings viel weiter gehen, als das, was Kapczynski als das Nachahmen bzw. Duplizieren der Wirklichkeit durch einfache Wiederherstellung der Vergangenheitsrequisiten zusammenfasst, was im Folgenden zu zeigen ist.

„Es ist im Film schwieriger eine Geschichte zu erzählen, die vor zehn Jahren passiert ist, als eine wirklich historische Geschichte“, stellte Stefan Arndt, der Produzent von *Good bye, Lenin!*, fest, „[f]ür diesen Zeitraum hält sich jeder für einen Fachmann […].“ Mit dieser Beobachtung deutet er unmittelbar, obwohl offensichtlich unbewusst, die erste Phase des Prozesses an, in dem, laut Assmann, Erinnerungen aller Mitglieder einer Gesellschaft im gleichen Ausmaß zur kollektiven Erinnerung beitragen. Es dauert sechzig

---

[343] Jennifer M. Kapczynski: Introduction: Newer German Cinema: From Nostalgia to Nowhere. In: *Germanic Review* 82 (2007)1, S. 3-6, hier S.4. Nach Kapczynski diese “historical dramas […] revel in capturing the nation's past and past aesthetics, preoccupied with situating their characters in a precise and recognizable temporal, geographic, and stylistic landscape […]. This […] group unites such diverse and yet kindred films as *Stalingrad* (Vilsmaier 1993), *Nirgendwo in Afrika* (Link 2001), *Das Wunder von Bern* (Wortmann 2003), *Der Untergang* (Hirschbiegel 2004), and Sophie Scholl: *Die letzten Tage* (Rothemund 2005).“ (Kapczynski: Negotiating Nostalgia (2007): 79).

[344] Vgl.: Christiane Peitz: Alles schön grau hier. In: *Die Zeit* 45/1999.

[345] Jennifer M. Kapczynski: Negotiating Nostalgia: The GDR Past in ‘Berlin is in Germany’ and ‘Good bye, Lenin!’. In: *Germanic Review* 82 (2007)1, S. 78-100, hier S. 79.

[346] Seegers (2008): 23.

[347] Ebenda, S. 25.

bis hundert Jahre, bis das kommunikative Gedächtnis von einem historischen Ereignis mit dem Wegsterben der Zeitzeugen in die kulturelle Phase übergeht und eine feste Form erhält.[348] Um die Wahrhaftigkeit zu bewahren, „mussten wir immer hundertprozentig genau sein“[349], ergänzte Arndt. So wurden die Aufnahmen am liebsten an Originalschauplätzen gedreht[350] und die historischen Ereignisse, wie z.B. die Demonstration am Abend des 7. Oktobers 1989, an der Alex teilnimmt[351], den Dokumentarbildern getreu nachgespielt, bis auf die Kleidung und den Haarschnitt der Demonstranten.[352] Die DVD enthält darüber hinaus neben dem Spielfilm auch mit einem Kommentar versehene historische Dokumentarbilder, die man während des Filmschauens anschalten und unmittelbar mit den Filmszenen vergleichen kann, eine Zeittafel der Wendeereignisse, die TV-Dokumentation: Spiegel TV *Herbstgeschichten '90*, sowie das *Making of* über die Recherchearbeit.Solche Begleitprodukte, meint Seegers im Zusammenhang mit dem Film *Das Leben der Anderen*, legen den Erinnerungsstatus des Films fest, indem sie „den Film nicht nur für sich sprechen […] [lassen], sondern bestimmte Interpretations- und Erinnerungsrahmungen […] [vorschreiben].“[353]

Im Buch zum Film *Good bye, Lenin!* findet der Leser außer dem üblichen Drehbuch[354] und den Interviews mit den Schauspielern, dem Regisseur und dem Drehbuchautor auch Hintergrundinformationen zu den Dreharbeiten. „Das Licht so hinzukriegen, wie es damals war, das ist mir das Wichtigste. Dieses unheimliche, schummerige Licht“[355], erklärt beispielsweise der Szenebildner Lothar Holler. Die grellen

---

[348] Oder drei bis vier Generationen. Siehe J Assmann (1997): 50.

[349] Stefan Arndt: Das vergessene Jahr. In: *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003, S. 146-147, hier S. 147.

[350] Siehe: Michael Töteberg: Das Leben ist eine Baustelle. Anmerkungen zu Wolfgang Becker und seinen Film ‚Good bye, Lenin!’ In: *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003, S. 167-171, hier S. 171.

[351] Die Tatsache, dass er vor Augen seiner Mutter von der Volkspolizei verprügelt und verhaftet wird, stellt die direkte Ursache für den Herzinfarkt Christiane Kerners dar.

[352] Die DVD-Filmversion wird mit einem Inter/Kosmodus ausgestattet, der dem Zuschauer neben Making-Of Dokumentationen, historischen Hintergrundinformationen auch Dokumentarbilder von Ereignissen aus der Wendezeit bietet, u.a. die Originalbilder der oben genannten Demonstration. Im Kommentar erklärt der Regisseur, dass diese Bilder die unmittelbare Grundlage für die Szene in *Good bye, Lenin!* darstellten.

[353] Seegers (2008): 45.

[354] 2002 ausgezeichnet mit dem Deutschen Drehbuchpreis.

[355] Die Demo wird gedreht. In *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003, S. 146-147, hier S.153.

Farben und üppigen Formen der im Osten Deutschlands anstürmenden westlichen Konsumkultur Ende der 80er, für die das riesige Coca-Cola-Banner und der giftigrosafarbene Plüschlampenschirm – ein Möbelstück der neuen, westdeutschen Nachbarn der Familie Kerner – exemplarisch sind, werden mit den langweiligen, schlicht bis armselig gestalteten DDR-Utensilien kontrastiert[356]. Im Film *Sonnenallee*, der im Ostberlin der 70er spielt, werden demgegenüber kaum fröhliche Pastellfarben benutzt, sondern eher, dem „Bildgedächtnis an die DDR"[357] der Ära Honecker entsprechend, in überwiegend unterbelichteten Aufnahmen verschossene Braun- und Grautöne[358].

In beiden Filmen werden für die DDR typische Produkte, wie in *Good bye, Lenin!* u. a. die Spreewaldgurken oder in *Sonnenallee* der Multifunktionstisch (Mu-Fu-Ti), bewusst als Wahrzeichen ihrer Epoche eingesetzt. Auf der offiziellen *Sonnenallee*-Website gibt es darüber hinaus eine Mu-Fu-Ti-Animation und ein Spiel, in dem man unterschiedliche Produkte, denen in der DDR-Mangelwirtschaft einen speziellen Status zukam, wie die Banane oder das Telefon, sammeln kann. Paul Cooke spricht in diesem Kontext von „moments of over-the-top, comic 'ostalgic' product placement."[359]

Gerade mithilfe dieser Strategie von ‚commodification of the past'[360] bzw. Vermarktung der Vergangenheit wird in beiden Filmen versucht, den Effekt des Authentischen zu erreichen bzw. die Wirklichkeitsnähe an die DDR der 70er bzw. 80er Jahre zu erzeugen. Gleichzeitig werden beide Filme durch dieses Verfahren stark im Ostalgiediskurs verortet.

---

[356] Zu den Unterschieden zwischen der Rolle der Produkte im Kapitalismus und dem Wesen der Konsumkultur in der DDR siehe Martin Blum (2000).

[357] In Bezug auf die Verwendung der Farbenpalette in *Das Leben der Anderen* vgl. Seegers (2008), S. 25.

[358] Mit der Ausnahme von Szenen, in denen die von den Protagonisten angebetete Miriam im Bild ist.

[359] Cooke (2003): 164.

[360] Ebenda.

3.2.3. Die Vermarktung der DDR

Die Popularität des Films *Good bye, Lenin!* basiert im Grunde genommen auf einer weit verbreiteten "consumer acceptance of some Ostalgia artefacts"[361] und setzt gleichzeitig dieses Phänomen fort. In einer für den Film exemplarischen Szene ertappt der Zuschauer den Protagonisten dabei, am Küchentisch Westlebensmittel in Ost-Gläser umzufüllen, die er später seiner Mutter als Originalprodukte serviert, ohne dass sie je irgendwelche Unterschiede im Geschmack bemerkt. Am Zuschauer ziehen im Laufe des Films allerlei Ostprodukte vorbei, von den Spreewaldgurken und Tempo Bohnen über Moccafix Gold bis zu Pioniertüchern, alten Ostmöbeln und Trabanten. Die Suche nach den immer schneller verschwindenden DDR-Produkten, neben der Herstellung gefälschter Sendungen der Aktuellen Kamera, wird für Alex zum wichtigsten Inhalt seines Alltags. Nachdem „ […] [sich] unsere graue Kaufhalle [über Nacht] in ein buntes Waren-Paradies verwandelt [hatte]", wo nur Westlebensmittel erhältlich sind, wie Alex Stimme aus dem Off erklärt, durchsucht er die Abfallkippen in seinem Plattenbauwohnviertel, um für seine kranke Mutter in ihrem Schlafzimmer, das er zur „übrig gebliebenen Insel des wahren Sozialismus"[362] hat werden lassen, den DDR-Alltag mittels der DDR-Requisiten immer aufs Neue vollkommen nachahmen zu können."[363] „So weit haben die uns schon. Dass wir im Müll rumfischen müssen", reagiert verärgert sein älterer Nachbar, Herr Ganske, der Alex bei dieser Tätigkeit skeptisch beobachtet.

Der Einsatz von Ost-Utensilien im Film kommt unterschiedlichen Publikumserwartungen entgegen und ermöglicht eine zweifache Leseart von *Good bye, Lenin!*. Während Alex und mit ihm der ostdeutsche Zuschauer die vertrauten Marken als potentielle ‚sites of resistance'[364] erkennt, die die sich im raschen Tempo verändernde Wirklichkeit für einen (Kino)Moment zum Einhalten bringen können und ein Gefühl

---

[361] Cooke (2003): 163.

[362] Vgl. *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003, S. 148.

[363] "At its essence", beobachtet Kapczynski, "Alex's quest is 'ostalgic', designed as it is to retain the material traces of the GDR and sustain its idealistic potential." (2007: 83).

[364] Martin Blum (2000) stellt fest, dass „[c]onsidering the psychological impact of radical economic changes, it is not surprising that the material culture of the GDR has become the vehicle of choice for many of its former citizens to preserve memories of their former lives […]. These products […] are not only the basis for individual acts of remembering, but they also signify a group identity for their former consumers." (S. 231) Darüber hinaus "material objects, by their seemingly permanent nature, provide groups with an important way to access their past. In a reverse way […] when the material witnesses of society disappear, this notion of permanence is disrupted and the act of remembering itself becomes a much more intentional affair." (S. 243)

von Geborgenheit hervorrufen[365], landet das westdeutsche Publikum mittels dieser Strategie in einer exotischen, fremden Dingwelt. Indem in *Good bye, Lenin!* die Abnormalität der Gegenstände bzw. ihre Herkunft aus einem anderen Land, wo Astronaut Kosmonaut hieß und die Berliner Mauer antifaschistischer Schutzwall, stark akzentuiert wird, geraten die Ostprodukte zu Fetischen bzw. begehrenswerten Sammlerobjekten, genauso wie die Ostberliner Postkarten aus dem Filmvorspann, auf denen Gebäude und Objekte zu sehen sind, von denen viele nach der Wende abgerissen bzw. entfernt wurden[366]. Interessanterweise thematisiert der Film diese ‚imperialist nostalgia' in der Figur des westdeutschen Freunds von Ariane, Rainer, der aus Opportunismus in den Osten zieht, Miete für die ganze Wohnung der Familie Kerner bezahlt und sich, zum Erstaunen seiner Freundin, Alex' älterer Schwester, einen himmelsblauen Trabant kauft[367]. In diesem Kontext „ […] wirkt [der Film] wie ein spätes Reue−Angebot der erobernden an die eroberte Nation."[368]

3.2.4. Eine Familiengeschichte

Der dominante Modus in *Good bye, Lenin!* ist nostalgisch, „moments of self-reflection", wie Jozwiak und Mermann hervorheben, „are relatively few"[369]. Ein wichtiger Grund für den Mangel an Selbstbesinnung besteht in der Weise, auf die das Private und das Historische im Film zusammengebracht werden. Eine Familiengeschichte, die es zwar ermöglicht, einem breiteren Publikum die Ereignisse der Wende und ihre Folgen für das Leben der Betroffenen begreiflich zu machen, steht im Fall von *Good bye, Lenin!* einer

---

[365] Paul Betts hebt hervor, dass "old things live on as narrative vehicles conveying impressions of a collapsed world of social status, fashion, comfort and security." In: Paul Betts and Greg Eghigian (2003), S. 200.

[366] Elke Brüns nennt eine solche "Vermarktung von originalen und aus westlicher Sicht ‚exotischen' Ost-Produkten" ‚Eastploitation' und vergleicht dieses Verfahren mit „literarischen Chiffrierungen der DDR bzw. BRD in Bildern von Archaik und Zivilisation." In: Elke Brüns: *Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung.* München: Wilhelm Vink Verlag, 2006, S.19.

[367] Vgl. Jozwiak und Mermann (2006): 786-787.

[368] Hanns−Georg Rodek: Die gewendete Wende. In: *Die Welt*, 10.02.03.

[369] Vgl. Jozwiak und Mermann (2006): 793 in den Fußnoten. Diese Aussage widerspricht aber einer früheren Feststellung in demselben Aufsatz (siehe S. 790).

kritischen Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit eher im Weg. Nach Jozwiak und Mermann kann der Film aufgefasst werden, als eine

> national allegory that uses the family metaphor to depict the state of the nation and to link the breakup [sic!] of the family. The ailing mother is, in Alex's mind, inextricable connected with the country […]. Mother/country is wasting away, has to give up power of attorney, and is legally incapacitated. Since his escape to the West, Father has been merely a wealthy foreigner to his children.[370]

Das Verhältnis von Alex und seiner Mutter dient als eine Metapher für Liebe für die Heimat und illustriert den Prozess der Erinnerung vor dem Hintergrund der im Schwund begriffenen DDR-Kultur.[371] Am Anfang des Films positioniert sich Alex gegenüber dem Staat mäßig kritisch – in Anbetracht einer militärischen Parade zum vierzigsten Geburtstag der Republik äußert er in Gegenwart seiner Mutter Zweifel am Fortbestehen der DDR und an dem Abend, an dem seine Mutter als verdienstvolle Genossin zu einem Festakt im Palast der Republik eingeladen ist, beteiligt er sich an einer Demonstration. Nachdem aber seine Mutter ins Koma gerät und parallel zum fortschreitenden „Siegeszug des Kapitalismus"[372], wird er immer milder der DDR gegenüber, dem Land, so Alex' Stimme aus dem Off, „das in Erinnerung immer mit der Mutter verbunden sein wird." Seine Sammelwut und sein leidenschaftliches Bemühen um das Aufrechterhalten des Scheins dienen dazu, den Tod der beiden, den scheinbar unausweichlichen der DDR und den gefürchteten der Mutter, möglichst weit hinauszuzögern. Diese Verbindung der Mutter mit der ostdeutschen Heimat wird in dem Trauerfest für Christiane, das einige Tage nach dem 3. Oktober 1990, dem Tag der Deutschen Einheit, auf dem Dach des Plattenbaus stattfindet, nochmals symbolisch vor Augen geführt.

Die Asche der Mutter wird in Anwesendheit der Familie, Freunde und Nachbarn mittels einer, vermutlich von Alex selbst gebastelten, Rakete mit DDR-Emblem verstreut, nicht zu dem Zeitpunkt, als die Vereinigungsfeier seinen Höhepunkt erreicht und mit dem Feuerwerk besiegelt wird, sondern später, wie

---

[370] Jozwiak und Mermann (2006): 790. Vgl. auch Kapczynski (2007): „[T]he West is firmly associated with the absent father." (S. 86).

[371] Vgl. Kapczynski (2007): 83.

[372] Am treffendsten in der Szene veranschaulicht, in der eine lange Kette von LKWs mit riesigem Coca-Cola-Logo an der Neuen Wache entlang zieht. Hier wird eine für die Länder des Ostblocks typische Truppenparade durch eine kommerzielle Parade des kapitalistischen Westens ersetzt.

der Zuschauer vermuten könnte, am Abend vom 7. Oktober, an dem Geburtstag der nicht mehr existierenden DDR. „Meine Mutter“, erklärt Alex’ Stimme aus dem Off, „überlebte die DDR genau drei Tage. Ich glaube, es war schon richtig, dass sie die Wahrheit nie erfahren hat. Sie ist glücklich gestorben,“ stellt er überzeugt fest, nicht wissend, dass seine Mutter vor ihrem Tod sehr wohl über die aktuelle politische Lage Deutschlands informiert war. Das Bild, das Alex von seiner Mutter hat, stimmt genauso wenig mit der Wirklichkeit überein, wie seine idealisierte Version von der DDR, die er „bis zur letzten Sekunde fortbestehen [ließ]“, „through soundbites and filmic montage […], as well as through the collection of clothes that function as period costumes, and cultural artifacts.“[373] Die Tatsache, dass „the only authentic aspect of the GDR products that Alex so patiently collects is their labels”[374], will der Protagonist aber nicht bemerken.

3.2.5. Die Darstellung der fiktionalen Figuren als Beglaubigungsstrategie

Die Popularität von *Good bye, Lenin!* beim Ost- wie beim Westpublikum verdankt sich offensichtlich zu großen Teilen der Ambivalenz der Figur von Christiane Kerner. Am Anfang dargestellt als eine überzeugte, aber kritische DDR-Bürgerin, die durch persönliches Engagement den Staat zu reformieren versucht oder, wie Alex dies im Gespräch mit Rainer deutlich im Modus des ostdeutschen Propagandadiskurses formuliert, „durch konstruktive Kritik die Verhältnisse in der Gesellschaft schrittweise zu verändern“, wird sie später entlarvt als eine Person, die sich, nach der gemeinsam geplanten und erfolgreichen Flucht ihres Mannes in den Westen, aus Angst vor Verfolgung mit dem System anfreundet. Ihre eifrige Teilname an der ostdeutschen Gesellschaft ist kein Ausdruck ihres politischen Idealismus, sondern stellt einen Versuch dar, dem eigenem Leben hinter der Mauer Sinn zu geben.[375] Diese Filmstrategie versetzt einerseits den

---

[373] Jozwiak und Mermann (2006): 790.

[374] Kapczynski (2007): 85.

[375] „Mit einem solchen inhaltlichen Kunstgriff verkleinerte Becker die Dimension der Figur“, meint Ralf Schenk in seinem Übersichtsartikel *Die DDR im deutschen Film nach 1989*: „Er ließ es nicht zu, dass sein Film - zum ersten Mal im deutschen Kino nach 1990! - eine ehrlich überzeugte Sozialistin zu einer Art positiver Heldin machte […]. Eine Anpassung an den Zeitgeist, der ein Festhalten an der Utopie einer gerechten Gesellschaft ausschließlich als rückwärtsgewandt aburteilt, war dieser Kunstgriff in jedem Fall.“ In: (APuZ 44/2005)

ostdeutschen Zuschauer, der als Durchschnittsbürger unter Druck des öffentlichen Diskurses nach Legitimation bzw. Rechtfertigung seines Lebens in der DDR sucht, in die Lage, sich mit der Protagonistin zu identifizieren bzw. ihr Verhalten auf eigene Erfahrungen zu projizieren, andererseits wird der westdeutsche Zuschauer in seiner Überzeugung bestätigt, dass man in der Tat, ohne völlig unwissend oder extrem naiv zu sein, nicht an das kommunistische System glauben konnte.[376] Der Umstand, dass unterschiedlichen Erinnerungsinteressen in der Figur der Mutter von Alex in die Geschichte eingebunden werden, d.h. dass ihre Entscheidungen und ihr Handeln sowohl für die ost- wie die westdeutschen Zuschauer nachvollziehbar dargestellt und damit als plausibel empfunden werden, trägt, mitsamt der übrigen Figurenkonstellation im Film, im großen Ausmaß dazu bei, dass *Good bye, Lenin!* durch ein breites Publikum als die richtige Erinnerung an die DDR rezipiert werden konnte.

Andere Protagonisten, die Revue passieren, stellen eine breite Skala an unterschiedlichen Reaktionen auf die Veränderungen dar, die die Wende mit sich brachte, und an differenzierten Haltungen, sowohl der Ost- als auch der Westdeutschen, den neuen Verhältnissen im vereinigten Deutschland gegenüber. Der ostdeutsche Nörgler und Schwarzseher Herr Ganske, der nur die negativen Seiten der Wende wahrnimmt und allzu gerne behauptet, dass „[d]ie […] uns verraten und verkauft [haben]“, der Schuldirektor und Ex-Apparatschick Herr Klapprath, der in der neuen Situation scheitert und in Alkoholismus flüchtet, der Skeptiker Alex, seine Schwester Ariane, die enthusiastisch jede Chance ergreift, die ihr die neue gesellschaftliche Ordnung bietet, aber auch Alex’ westdeutscher Kollege Dennis, der dem Protagonisten fleißig bei dem Auferstehenlassen der DDR hilft, der Opportunist Rainer und letztendlich der jahrelang abwesende Vater, der nach dem Wiedersehen mit dem Sohn wieder bereit ist, womöglich die Verantwortung für seine ostdeutsche Familie zu übernehmen, stehen im Film nebeneinander.

All diese Figuren werden dargestellt, ohne dass sie kritisiert oder beurteilt werden. Gerade dieser Mangel an kritischer Reflexion, der die Aussage des Films sehr vage macht, aber gleichzeitig auch den Zuschauern ermöglicht, gemäß ihrer Privatumstände und nach persönlichen Maßstäben eigene Urteile zu fällen, macht *Good bye, Lenin!* m. E. so geeignet für ein breites Publikum. Auf diese Weise ist der Film im Stande, das deutsche Publikum so massenhaft vor der Leinwand zu vereinigen.

---

http://www.bpb.de/publikationen/M67MME,0,0,Die_DDR_im_deutschen_Film_nach_1989.html#art0 (zum letzten gesichtet am 10.07.2009).

[376] Vgl. ebenda.

3.2.6. Erinnerung an die DDR als subjektive Konstruktion

In der detailgetreuen Inszenierung einer bestimmten Periode in der deutschen Geschichte, dem bewussten Einsatz von ostdeutschen Produkten und der Darstellung einer nachträglichen „invention of the East“[377] hat sich Wolfgang Becker in seinem Film offensichtlich sehr stark von dem früheren Kinohit, *Sonnenallee*, inspirieren lassen.

Dieses Kinodebüt des Theaterregisseurs Leander Haußmann erzählt die Geschichte des 17-jährigen Michael Ehrenreich aus der Sonnenallee, einer Straße in Berlin, deren längeres Ende im Westen und deren kürzeres Ende im Osten der Stadt liegt. Aus der Perspektive des Protagonisten wird die Geschichte seines Erwachsenwerdens geschildert. Diese Perspektive wird dem Zuschauer bereits im Filmvorspann mittels Michas Stimme aus dem Off kenntlich gemacht: Micha stellt sich selbst vor, führt andere Figuren ein und beschreibt, während sich der Zuschauer das für einen Teenager dieser Zeit typisch eingerichtete Zimmer des Protagonisten und den östlichen Teil der Straße anschaut, stichwortartig das Leben am kürzeren Ende der Sonnenallee. Seine Bemerkungen sind ironisch gefärbt, für die Charakterisierung des DDR-Alltags benutzt er bekannte Propagandalosungen und stereotypische Ausdrücke wie „Obdachlose gibt es bei uns jedenfalls nicht, und verhungern muss auch keiner.“ Vor allem in Szenen, in denen die „wunderbare, unerreichbare“, von Micha angebetete Miriam gezeigt wird, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers fortdauernd nachdrücklich auf diese Erzählperspektive gelenkt. Im Kontrast zu anderen Figuren wird das blonde, blauäugige Mädchen warm beleuchtet und mit soft focus gefilmt. Dank Michas Stimme aus dem Off, die den ganzen Film begleitet und vor allem im Vorspann und Nachspann besonders prägnant eingesetzt wird, scheint es plausibel anzunehmen, dass der Zuschauer nicht nur Miriam, sondern parallel zu ihr auch die restliche Geschichte kontinuierlich durch die Augen des (verliebten) Micha wahrnimmt, um so mehr, als diese Subjektivität der Erzählperspektive auch durch andere, formale wie inhaltliche Mittel im Film durchgehend angedeutet wird.

Um Miriam zu imponieren, fängt Micha an, nachträglich seine Tagebücher zu schreiben. Bereits in seinem ersten verfälschten Tagebuch, das angeblich entstanden sein sollte, nachdem der Protagonist in der Schule

[377] Jozwiak und Mermann (2006): 791.

den letzten Buchstaben, das „ß“, gelernt hatte, versucht Micha, sich als Systemfeind hervorzutun. „Liebes Tagebuch!“, legt er los, „endlich kann ich ein wichtiges Wort schreiben, das ich ganz oft denke ‚Scheiße‘.“ Später äußert er sich deutlicher regimekritisch: „Dieses Land“, schreibt er an dem Abend, an dem sein Freund, Wuschel, an der Mauer niedergeschossen wird, „drückt wie zu enge Schuhe.“[378] Die Tagebucheinträge Michas dienen als Einleitung in die Bilder bzw. Kommentar zu ihnen.

Am Ende des Films verschwinden die Farben, wird das Bild schwarz-weiß, die Straße liegt verlassen da und entpuppt sich als nachgebaute Kulisse für Michas Erinnerungen. Während die Kamera in einer Rückwärtsbewegung den verödeten Ort zeigt, endet Micha die Erzählung mit Formulierungen, die man traditionell mit dem Erzählmodus eines Märchens assoziiert: „Es war einmal ein Land […]. Es war die schönste Zeit meines Lebens, weil ich war jung und verliebt.“ Gleichzeitig ertönt der 1974-Nina-Hagen-Hit *Du hast den Farbfilm vergessen …*, in dem ein Mädchen seinem Freund vorwirft, den Farbfilm in den Ferien nicht mitgenommen zu haben. „Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael,“ lautet der Refrain, „nun glaubt uns kein Mensch, wie schön’s hier war […]. [A]lles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr.“ Der Liedtext und Michas Stimme aus dem Off, wie am Filmanfang, sind für die Interpretation des Films logisch zwingend.

In Haußmanns Film wird von Anfang an anschaulich gemacht, und am Ende nochmals betont, dass es sich hier um eine rein subjektive und durch Gefühle beeinflusste Erinnerung an vergangene Zeiten handelt. Wie die Tagebücher, die Micha post festum für Miriam schreibt, ist der Film durch seine, durch den Vor- und Nachspann bestimmte Rahmenstruktur nicht nur als eine nachträgliche, sondern auch, oder vor allem, als eine subjektive Konstruktion[379] der Vergangenheit hinter der Mauer aufzufassen. *Sonnenallee* erhebt keinen Anspruch auf Wahrheit oder Objektivität und kann deswegen als Ausdruck von dem, was Svetlana Boym reflexive Nostalgie nennt, betrachtet werden, einer Art Nostalgie, die immer einen Teil der menschlichen Identität ausmacht.[380]

---

[378] Vgl. Cafferty (2001): 267.

[379] Jozwiak und Mermann (2006) sprechen in diesem Kontext von „narrative fabrication“ (S. 789).

[380] Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. S. 49ff. Auch Paul Cooke (2003) vertritt diese Meinung (S.158).

Reflexive Nostalgie, so Boym, stellt die absolute Wahrheit in Frage, stützt sich auf das Fragmentarische und Subjektive, hängt am Detail, bedient sich der Ironie und zweifelt an der Zuverlässigkeit der menschlichen Erinnerung. „Wer wirklich bewahren will, was geschehen ist, der darf sich nicht den Erinnerungen hingeben. Die menschliche Erinnerung ist“, wie Thomas Brussig deutet,

> ein viel zu wohliger Vorgang, um das Vergangene nur festzuhalten; sie ist das Gegenteil von dem, was sie zu sein vorgibt. Denn die Erinnerung kann mehr, viel mehr: Sie vollbringt beharrlich das Wunder, einen Frieden mit der Vergangenheit zu schließen, in dem sich jeder Groll verflüchtigt und der weiche Schleier der Nostalgie über alles legt, was mal scharf und schneidend empfunden wurde. Glückliche Menschen haben ein schlechtes Gedächtnis und reiche Erinnerungen.[381]

Dieser Ausschnitt aus Brussigs Roman zum Film *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, wie die Komödie selbst, thematisiert den Erinnerungsprozess und den Platz, den die DDR-Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis der Deutschen einnimmt.[382]

Anders als im öffentlichen Diskurs, in dem die DDR im westlich dominierten politischen Modus überwiegend mit den staatlichen Organen wie dem Ministerium für Staatssicherheit in Verbindung gebracht und im negativem Licht erörtert wird[383], konzentriert sich der Film vor allem auf das Alltägliche des Lebens in Ostberlin und insbesondere auf das Erwachsenwerden der Hauptfigur Micha und seiner Freundesclique, und räumt dem Politischen eher einen zweitrangigen Platz in der Geschichte ein: „the major concern of the adolescents is the ‚pursuit of happiness’ through sex, love, drugs and rock music, thereby attempting to circumvent the GDR authorities.“[384] Auf diese Weise konstruiert der Film, so Helen Cafferty, „a dimension of remembered experience in the GDR that has been erased by the discourses on

---

[381] Thomas Brussig: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt a/Main: Fischer, 1999, S. 156-157.

[382] Haußmann bestätigte selbst, dass er „einen Film über die Erinnerung an die DDR machen [wollte]. Die Erinnerung ist etwas Künstliches. Weil der Mensch sich die selbst zusammenbastelt […]. Also erzähle ich nicht nur einen Film über die DDR, sondern auch einen Film über das, was wir erinnern. In: Helden des Alltags. In: *Freitag*, 01.10.1999.

[383] Vgl. Dietrich Mühlberg: Vom langsamen Wandel der Erinnerung an die DDR. In: Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow (Hg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, Frankfurt a/Main: Campus, 2002, S. 217-251, hier S. 221, Neller (2006): 40-41 und Seegers (2008): 45.

[384] Silke Arnold-de Simine: Theme Park GDR? The Aestheticization of Memory in post-Wende museums, Literature and Film. In: *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*. Oxford, Bern et al: Peter Lang Verlag, 2004, S.253-280, hier S. 266.

the GDR-Dictatorship."[385] Die filmische Konstruktion der DDR in *Sonnenallee* stellt in diesem Sinne den Versuch dar, "to give a voice to the experience of ordinary people"[386] und repräsentiert damit eine Form von Ostalgie, die als Widerstand der ostdeutschen Minderheit gegen die Delegitimierung des DDR-Alltags und gegen ihre Ausschließung aus dem wirksamen öffentlichen Diskurs zu verstehen ist.

Die Marginalisierung des ostdeutschen Teils der Bevölkerung durch seine Exotisierung im vereinten Deutschland wird im Film durch die Inszenierung der Sonnenallee symbolisch vor Augen geführt: Die Straße wird als eine Art Freilichtmuseum bzw. zoologischen Garten präsentiert und ihre Bewohner als komische Kreaturen, die man sich als westdeutscher Tourist aus einem durch die Mauer gesicherten Abstand, der gleichzeitig vor einer unerwünschten unmittelbaren Konfrontation mit dem Fremden schützt, ansehen kann.[387] Das Verhalten von Schülern, die auf einer Berlinreise von einem der auf der westlichen Seite nah an der Mauer gebauten Aussichtstürme aus keine Versuche zum normalen Gespräch unternehmen, sondern Micha und seinem Freund, Mario, nur: „Hallo Ossi[388], mach mal winke, winke!" zurufen, ist beispielhaft für die deutsch-deutschen Verhältnisse nach der Wende – und in erster Linie für den peripheren Status des Ostens[389] – und weist darauf hin, dass „much of the Western exoticisation of the East is predicated on profound ignorance."[390]

3.2.7. Der DDR-Alltag als Witz

Ähnlich wie *Good bye, Lenin!* macht *Sonnenallee* den Osten für den westdeutschen Zuschauer vertraut, nicht indem der Film die politische Lage im Ostdeutschland der 70er Jahre in einem seriösen Modus untersucht, sondern gerade dadurch, dass er ein universelles Thema, die Pubertät und das

---

[385] Cafferty (2001): 258.
[386] Cooke (2003): 160-161.
[387] Vgl. ebenda, S. 161.
[388] Dies ist ein Anachronismus, da es diesen Begriff vor dem Mauerfall nog nicht gab. In Brussigs Buch wird der Begriff *Zoni* verwendet.
[389] Jozwiak und Mermann (2006): 782.
[390] Ebenda.

Erwachsenwerden, mittels der Gattung der romantischen Komödie behandelt.[391] Auf den Vorwurf einiger Kritiker, der Film verkläre die DDR, legitimierte der Regisseur seine fiktionale Konstruktion der Vergangenheit gerade mit dem Hinweis auf die Gattung: „Da steht ganz groß Komödie darüber. Jeder weiß, das ist ´ne Komödie. Und dann geht man rein und kommt raus und sagt: Aber das war doch alles viel schlimmer! Es ist aber ´ne Komödie. Jemand kann ja ´ne Tragödie oder ein Drama machen, das ist ein anderes Genre.“[392] Martin Seel in seinen Erörterungen *Humor als Laster und als Tugend*, betont, dass „[a]uch die Literatur […] die Inkommensurabilität grauenvoller Vorgänge immer wieder mit komisierenden Mitteln zur Darstellung gebracht [hat]“[393]. Gleichzeitig weist er auf die filmische Tradition hin, „[d]er Unausdenkbarkeit des Schrecklichen komisch zu begegnen“. „Dabei“[394], erklärt er,

> entwickeln das Kino und andere Künste […] eine Form des Komischen, die es bei der einfachen Ausleuchtung der Unstimmigkeit menschlicher Lebenslagen nicht belässt. Sie erfinden einen Stil, der die komische Unstimmigkeit zum Prinzip auch ihrer eigenen Darbietung macht. Diese Verfahren ist Humor. Denn humoristisch ist ein Lachen, das auch um seine Unangemessenheit weiß – oder genauer: das die Begrenztheit einer jeden und also auch der eignen Reaktion zum eigentlichen Grund seines relativierten Ernstes macht.[395]

Der Humor wird in *Sonnenallee* nicht nur der bei Charakterisierung der Figuren angewandt, sondern auch bei der Darstellung der typisch ostdeutschen Verhältnisse, wie z. B. der Schwierigkeiten beim Anschluss eines Privattelefons. Das erste Geklingel des nagelneuen Apparates von Ehrenreichs wird von der ganzen Familie mit großem Staunen und voller Andacht wahrgenommen. Dies zum Ärger Michas, für den der Anruf bestimmt ist. Seine Frustration ist umso größer, als es gerade Miriam ist, die anruft, um sich mit ihm zu verabreden. Der Slapstick erreicht im Film seinen Höhepunkt in der Szene, in der Michas Vater im

---

[391] Vgl. auch Paul Cooke (2003): “Rather than the nature of life in the East being central focus of attention, the GDR becomes the context for the presentation of the universal experience of adolescent growing pains. As a result, Haußmann normalises the experience of Easteners whilst at the same time preserving the specific differences in the historical context of the GDR.” (S. 161) und Helen Cafferty (2001): “The comedy works to obliterate ‘otherness’ for a West German viewer while preserving the ‘difference’ that makes visible the memory of lived experience in the GDR.” (S. 258).

[392] Helden des Alltags. In: *Freitag*, 01.10.1999.

[393] Martin Seel: Humor als Laster und als Tugend. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56(2002) 9/10, S. 743-751, hier S. 744.

[394] Ebenda.

[395] Ebenda.

Auftrag der Mutter den Mu-Fu-Ti ohne Erfolg einzurichten versucht. Die wahrhafte Boshaftigkeit des Objekts wird entlarvt, indem es sich weigert – für vielseitigen Einsatz entworfen –, selbst als einfacher Esstisch zu funktionieren. Die Abkürzung Mu-Fu-Ti wird für das Westpublikum, dem dieses „Scheiß-Ostding", wie der Vater den Multifunktionstisch nach verlorenem Kampf nennt, nicht geläufig sein könnte, von Michas Mutter im Dialog, quasi beiläufig erläutert. Hier wird das ‚east product placement' plakativ eingesetzt, um dem Ostpublikum „a celebratory moment of jouissance" zu gönnen, „as they recognise a now forgotten object."[396] Die Westdeutschen können den Gag eher als Bestätigung ihrer Stereotype in Anbetracht der inferioren Qualität der Ostprodukte rezipieren[397]. Beide Gruppen werden zum Lachen gebracht, nur aus unterschiedlichen Gründen.

Im Hinblick auf die zahlreichen multidisziplinären Untersuchungen des Lachens als „Mittel[s] sozialen Kontakts und Zusammenhalts"[398] überrascht diese Feststellung allerdings nicht. Es ist bereits seit Langem ein Allgemeinplatz, dass in unterschiedlichen Kulturen unterschiedlich gelacht wird, aber auch, dass „Humor und Lachen […] zu den kulturellen Signalen [gehören], nach denen […] [innerhalb von einer] Gesellschaft ziemlich gnadenlos sortiert wird."[399]. So gibt es bekanntlich ausgeprägte Unterschiede in der Art und Weise, wie Kinder und Erwachsene lachen[400], aber „auch Frauen […] lachen [anders] als Männer, besonders wenn sie unter sich sind: Frauen lachen anders und vor allem über anderes, und die sozialen Funktionen sind auch nicht immer dieselben, es dominiert zumindest Verschiedenes"[401]. Das Volk lacht anders als die Eliten, ein Arzt hat möglicherweise einen anderen Sinn für Humor als ein Dozent. Die Faktoren, wie das Geschlecht, die sexuelle Veranlagung, die berufliche oder religiöse Zugehörigkeit, das Alter, die Ausbildung, die politische Gesinnung und auch persönliche Erlebnisse und Erfahrungen beeinflussen das Ob, Worüber, Wann und Wie unseres Lachens. In diesem Sinn „[trennen] Komik und

---

[396] Cooke (2003): 163.

[397] Paul Betts (2003) weist darauf hin, dass "casting East German Culture as fundamentally living in a pre- or antimodern limbo of arrested development became a favorite West German parlor game in the wake of Reunification." (S. 194).

[398] Hans-Martin Gauger: Das Persönliche, Menschliche und Historische des Lachens (und des Lächelns). In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56(2002) 9/10, S. 839-846, hier S. 844.

[399] Kaspar Maase: ‚Wer findet denn so etwas komisch?' Die Massen und ihr Lachen. In: *Merkur*, A.a.O., S. 874-885, hier S. 875.

[400] Vgl. Michael Schröter: Wer lacht, kann nicht beißen. Eine unveröffentlichter ‚Essay on Laughter' von Norbert Elias. In: *Merkur.* A.a.O, S. 860-873, hier S. 861.

[401] Ebenda, S. 845.

Lachen […], sie sind Mittel der Distinktion“[402], meint Maase. Aber auch „[g]erade deswegen gibt es kaum ein probateres Mittel, um kulturelle Distanz demonstrativ zu überbrücken.“[403] Die Hauptsache ist, man lacht zusammen.

„Humor beruht auf der Diskrepanz von objektiver Realität und deren subjektiver Wahrnehmung oder Schilderung. Er ist Mittel der Selbstkritik und der Selbstbehauptung im unsinnigen Dasein zugleich“[404], lautet eine Umschreibung dieses Begriffs. Humor dient primär dazu, Distanz zu sich selbst und der Umgebung zu gewinnen. So eignete er sich besonders gut dafür, meint Peter Bender, mit dem kommunistischen Staat und dem Alltag in der DDR umzugehen. „Die Diktatur erzwang den Witz. Der Witz bezwang die Diktatur zwar nur für kürze Stunden, aber er half, mit Verhältnissen fertig zu werden, die für alle ärgerlich, für die meisten einengend, für viele entmutigend und für manche bedrohlich waren.“[405] Bender zufolge haben die Ostdeutschen, durch die Umstände gezwungen – was lächerlich wird, erscheint weniger schrecklich[406] - einen anderen Humor als die Westdeutschen entwickelt: „Der Kommunismus provozierte nicht nur das Lachen, er erzog zum Lachen […]. Der Kommunismus beflügelte die Phantasie, wie das Lächerliche in prägnante Form zu bringen war, und verlangte Aktivität.“[407] Auch nach der Wende, als Reaktion auf die vermeintliche Ausschließung der ostdeutschen Teilgesellschaft aus dem durch die Westdeutschen dominierten politischen Diskurs spielen der Humor und das Lachen, wie Cafferty meint, eine ausgesprochen wichtige Funktion: “[T]he laughter produced by various levels of recognition, from familiar objects to joke-like structures, is also simulating resilience in the face of contemporary unification discourse that invalidates memories of the past. For many East German viewers, the experience of erasure and exclusion is momentarily suspended.”[408]

In Bezug auf *Sonnenallee* vermutet Katrin Tiedemann, dass

---

[402] Maase (2002): 875.
[403] Ebenda.
[404] Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 2001.
[405] Peter Bender: So lachte der Osten. Über politische Witze. In: *Merkur*. A.a.O., S. 854-859, hier S. 854.
[406] Vgl. ebenda, S. 859.
[407] Ebenda, S. 858.
[408] Cafferty (2001): 265.

> entscheidend für den Erfolg beim [ostdeutschen] Publikum […] doch vor allem sein [dürfte], dass der Film sich über die normative Sicht auf die DDR, wie sie sich in der Öffentlichkeit durchgesetzt hat, hinwegsetzt. Im Lachen löst sich für einen Moment die innere Zensur des Zuschauers, die ihm ansonsten verbietet, sich an sein Leben in der DDR als ein glückliches zu erinnern.[409]

Beide Ansichten, obwohl sie plausibel erscheinen, werden bisher durch keine empirischen Umfragen bzw. wissenschaftlichen Untersuchungen belegt und sind von daher nur Spekulationen.

Der Humor in *Sonnenallee*, die die aus der filmischen mainstream stammende Gattung der romantischen Komödie ausmacht, ermöglicht dem ost- wie dem westdeutschen Zuschauer, sich zugleich in dem Dargestellten zu erkennen und davon zu distanzieren. Er fungiert als Mittel, durch das man die Erlebnisse der jungen Protagonisten, ungeachtet ihrer Herkunft, mit den eigenen in Einklang bringen kann. Die im Vorangehenden gezeigte überkodierte Darstellung der DDR-Produkte und Verhältnisse bzw. diese "hyper-real simulation" der Wirklichkeit darüber hinaus lenkt nach Cafferty[410] und Cooke[411] die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Tatsache, dass *Sonnenallee* keine realistische Wiedergabe der DDR ist, sondern eine artifizielle, filmische Konstruktion.[412] Dies wird allzu offensichtlich in der letzten Szene, in der Filmfiguren tanzend und singend die Mauer zu Fall bringen – 15 Jahre vor dem historischen Ereignis. Der Wechsel von Farb-Aufnahme in schwarz-weiß im Nachspann betont nochmals die Künstlichkeit des Filmsets. Diese filmische Konstruktion der DDR-Vergangenheit ähnelt der Kneipe Nostalgia, die Boym eines Tages in Ljubljana besucht, oder der Ostalgie-Kneipe *Die Tagung* in Friedrichshain, wo, so die *Berliner Morgenpost*,

> die Gäste zwischen unzähligen DDR-Erinnerungsstücken in (ihre) Ost-Vergangenheit ein[tauchen]: da ein Honecker-Bild an der Wand, dort ein Wimpel mit der Aufschrift 'Kollektiv der Deutsch-Sowjetischen

---

[409] Kathrin Tiedemann: Da lacht der Osten. In: *Freitag*, 26.11.1999.

[410] Cafferty (2001): 267.

[411] Cooke (2003): 164.

[412] "Wenn man genauer hinguckt", so Haußmann, „wird man sehen, daß der Film vollkommen unrealistisch ist. Das Dekor, die Straße – das sieht alles gebaut aus." (Sandra Maischberger: Sonnenallee – eine Mauerkomödie. In: Leander Haußmann (Hg.): *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga, 1999, S. 8-25, hier S. 12).

> Freundschaft', dazwischen Lenin-Büsten und Sportabzeichen aus DDR-Zeiten. Hunderte von Erinnerungsstücken, die meisten von ihnen Geschenke der Stammkunden, in Kellern und auf Dachböden ausgegraben.[413]

Trotz der Einrichtung des Raumes mit typischen Gegenständen aus der Zeit vor der Wende, „[t]he Nostalgia Snack Bar restores nothing"[414], stellt Boym fest, denn „[t]here was never such a café in the former Yugoslavia. There is no longer such a country […]. This is a new kind of place that plays with the past and the present […]. It makes no pretense of depth of commemoration …"[415] Der Reichtum der Requisitensammlung der vergangenen Epoche und die realitätsferne Häufung der kommunistischen Paraphernalien in der Kneipe ahmen die Wirklichkeit nicht nach, sondern heben gerade die Künstlichkeit des Ortes hervor. Um nochmals mit Boym zu sprechen: „Only false memories can be totally recalled."[416] Parallel dazu ist Haußmanns Film ein „Märchen im versöhnlichen Tonfall der Ostalgie, mit spöttischen Dissonanzen gewürzt"[417], bzw. er stellt eine Art von „retrospective utopia"[418] dar. Einerseits macht er Teil der Ostalgie aus, andererseits demonstriert er, wie die DDR-Vergangenheit in der Öffentlichkeit instrumentalisiert wird und dekonstruiert damit dieses Phänomen der Ostalgie.

Die Kinoschlager *Sonnenallee* und *Good bye, Lenin!* stellen zwei unterschiedliche Beispiele davon dar, wie die DDR-Vergangenheit zum vorherrschenden gesellschaftlichen Diskurs erhoben werden kann. Beide Filme verwenden, wie im Vorangehenden gezeigt, unterschiedliche textimmanente wie außertextuelle Beglaubigungsstrategien, um ihre Version der DDR-Vergangenheit zu legitimieren und sich damit einer eigenen gesellschaftlichen Funktion als Erinnerungsfilm zu versichern. Die Premiere von *Sonnenallee* im zeitgemäßen DDR-Dekor oder der Werbeslogan von *Good bye, Lenin!*, der auf das Fortleben der DDR im Film hinweist, mitsamt der Begleitprodukte, wie die offizielle Website, das Buch zum Film und die Film-

---

[413] Berliner Morgenpost, 13.08.2003.
[414] Boym (2001): 55.
[415] Ebenda. Martin Blum betont, dass eine absichtliche Dekontextualisierung eines Objekts seinen kulturellen Status und seine gesellschaftliche Bedeutung völlig verändern kann. In: Blum (2000): 241-242.
[416] Boym (2001): 54.
[417] Christiane Peitz: Alles so schön grau hier: In: *Die Zeit* 45/1999.
[418] Silke Arnold-de Simine (2004): 268.

DVD, haben den Authentizitätsanspruch beider Filme deutlich gezeigt, ihre Interpretationsrahmen vorgegeben und die öffentliche Diskussion, die die Filme angeregt haben und an der sich nicht nur das gemischte Kinopublikum, sondern auch Erfahrungsexperten und Erinnerungsautoritäten beteiligten, stark geprägt. Der Umstand, dass Beckers Film speziell für die Abgeordneten des Deutschen Bundestages vorgeführt und als Unterrichtsmaterial in die Filmheftreihe der Bundeszentrale für politische Bildung aufgenommen wurde[419], bedeutet seine Kanonisierung durch eine offizielle Instanz als Erinnerungsfilm. Dies macht besonders ersichtlich, wie ein Film mittels einer „plurimedialen Konstellation"[420], d.h. durch Zusammenspiel von Marketing- und unterschiedlichen Beglaubigungsstrategien ein breites Publikum von der Richtigkeit seiner fiktionalen Darstellung der Vergangenheit überzeugen und damit sein Authentizitätsversprechen einlösen kann.

Während Haußmann in *Sonnenallee* den ostdeutschen Alltag zu normalisieren versucht[421], indem er die Betonung auf das filmische Genre der romanischen Komödie legt und auf das Subjektive der menschlichen Erinnerung hinweist: „One remembers best what is coloured by emotion"[422], unterstreicht Becker die Exotik des kommunistischen Deutschland, indem er das Fremde und Abweichende der DDR-Produkte hervorhebt. Symbolisch für seinen Film, der sich, stärker als *Sonnenallee*, auf das Phänomen der Vermarktung der ostdeutschen Vergangenheit stützt, ist das Stück der Berliner Mauer, das dem (ostdeutschen) Arzt Christiane Kerners im Krankenhaus als Briefbeschwerer dient und auf seinem Büro, wie Alex bemerkt, neben einer Schale mit Südfrüchten und der *Bild-Zeitung* liegt.

Der Film veranschaulicht, dass der Erfolg der Ostalgie im vereinigten Deutschland nicht nur als „an outgrowth of East German mourning" aufzufassen ist, sondern auch gesehen werden kann als „a product

---

[419] 2003

[420] Erll und Wodianka (2008): 6.

[421] „*Sonnenallee* […]", meint Ralf Schenk „beschwor die Tatsache, dass auch hinter dem ‚Eisernen Vorhang' geflirtet, gefeiert und Rockmusik gehört wurde." (APuZ 44/2005): http://www.bpb.de/publikationen/M67MME,0,0,Die_DDR_im_deutschen_Film_nach_1989.html#art0 (zum letzten gesichtet am 10.07.2009). Vgl. dazu auch Thomas Lindenberger: Zeitgeschichte am Schneidetisch. Zur Historisierung der DDR in deutschen Spielfilmen. In: Gerhard Paul (Hrgs.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht:, 206, S. 353-372, hier S. 354-356 und Seegers (2008): 30-31.

[422] Boym (2001): 52.

of Western, capitalist marketing strategies."[423] Die Vorgehensweise Beckers impliziert die Existenz einer „unified ‚community of consumers,' in which East German experience appears to have been brought into the cultural mainstream"[424] und sagt mehr über die aktuelle Lage der deutschen Gesellschaft und die Entwicklung, die sie in den letzten Jahren gemacht hat, aus, als über ihre Vergangenheit.[425]

Sonnenallee und *Good bye, Lenin!* repräsentieren und, wie im Vorangehenden ausgeführt, bedienen gleichzeitig zwei unterschiedliche Strömungen der Ostalgie: als eine Widerstandsbewegung der dominierten und als „romance of the residual" der dominierenden Gesellschaftsgruppe. In beiden Fällen aber bedeutet Ostalgie „an expression of destabilizing juncture between the old and the new, between a stable and recognizable past in a well-defined nation state and a presently evolving culture that is in search of foundational myths."[426] „Filme, die zu Erinnerungsfilmen werden"[427], so Erll und Wodianka, „treffen nicht bedingungslos auf ihre erinnerungskulturellen Kontexte, und sie lassen diese auch nicht spurenlos zurück."[428] Sie schreiben sich in bestehende erinnerungskulturelle Netze ein und bauen gleichzeitig innovativ auf Bestehendes auf.[429]

Das Verdienst der Filme *Sonnenallee* und *Good bye, Lenin!* besteht nicht nur darin, dass sie im ästhetischen Bereich mit künstlerischen Mitteln die DDR aufs Neue erfunden haben, sondern im Hinblick auf die deutsche Gesellschaft auch darin, dass sie ein gemischtes Publikum zu gemeinsamem Lachen, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, über die ostdeutsche Vergangenheit gebracht und eine öffentliche Diskussion über die „richtige" Erinnerung an die DDR in die Wege geleitet haben, die bis heute fortdauert.

---

[423] Kapczynski (2007): 84.
[424] Cooke (2004): 138.
[425] Vgl. auch Anthony Enns: The Politics of 'Ostalgie': post-socialist nostalgia in recent German film. In: *Screen* 48(2007)4, S. 475-491.
[426] Jozwiak und Mermann (2006): 787.
[427] Erll und Wodianka (2008): 13/14.
[428] Ebenda.
[429] Vgl. ebenda.

4.0. DIE TOPOGRAPHISCHE VERORTUNG DER ERINNERUNG. ‚BERLIN LIEGT IN DEUTSCHLAND.'

Versetzen wir uns erst einmal für einen kurzen Augenblick in das Jahr 2000, in das Jahr, als Martin Schulz, die Hauptfigur aus Hannes Stöhrs Film *Berlin is in Germany*, aus der Justizvollzugsanstalt Brandenburg freigelassen wird, nachdem er elf Jahre hinter Gittern verbracht hat. Ins Gefängnis geriet er im Sommer 1989, kurz vor der Wende, wegen Totschlags: In einem außer Kontrolle geratenen Streit hat er unglücklicherweise seinen Nachbarn umgebracht, der im Rahmen seiner Spitzeltätigkeiten Vorbereitungen des Ehepaars Schulz zur Republikflucht aufgedeckt hatte. Nach der langjährigen Freiheitsstrafe versucht Martin sein Leben wieder aufzunehmen und seinen Weg in einer Welt zu finden, die ihm ausschließlich aus der medialen Vermittlung bekannt ist. Das Land, aus dem er stammt und in dem er den größten Teil seines Lebens gelebt hatte, die DDR, gibt es nicht mehr, Deutschland ist vereinigt, es gibt kaum noch Spuren von der Mauer, selbst die Straßen in Ostberlin heißen anders. Sein elfjähriger Sohn, Rokko, den Martin nach seiner Freilassung zum ersten Mal besucht – seine Frau, Manuela, war 1989 gerade schwanger – , schreibt in einer Englischaufgabe: "My name is Rokko, I am a boy from Berlin. Berlin is in Germany." Was dem jungen Filmprotagonisten sowie dem heutigen Filmzuschauer auf den ersten Blick selbstverständlich erscheinen mag, nämlich der Titelsatz: „Berlin is in Germany", liegt für Martin auf keinen Fall so auf der Hand. Im Gegenteil: Er nimmt den Satz mit leisem Erstaunen wahr. Für ihn, der mehr als zehn Jahre seines Lebens im Gefängnis verbracht hat, gerade zu dem Zeitpunkt, als die Mauer fiel und Ost- und Westdeutschland vereinigt wurden[430], stellt noch immer nicht das vereinigte, sondern das geteilte Berlin den Bezugspunkt dar, und spezifisch sein Ostteil, der noch fünfzehn Jahre früher offiziell *Ostberlin, Hauptstadt der DDR* hieß[431].

---

[430] Nick Hodgin: 'Berlin is in Germany' and 'Good Bye, Lenin!' Taking Leave of the GDR? In: *Debatte*, Vol. 12, No. 1, 2004, S. 25-45: "The eleven-year prison sentence from which Martin Schulz […] emerges at the beginning of the narrative is assumed to have been a period outside time, beyond the experiential of historical process. The GDR thus continues as his frame of reference, existing as a virtual sphere in tandem with the new Germany." (S. 30/31).

[431] Der Regisseur behauptet, diese Szene aus eigener Erfahrung geschöpft zu haben. Auf der Webseite zum Film berichtet er: „Ich habe dem Sohn einer Nachbarin in Ostberlin einmal bei den Englisch-Aufgaben geholfen. Sein Geburtstag war ausgerechnet der 9.

Es ist an dieser Stelle nicht abwegig davon auszugehen, dass Martin den Satz in seiner Schulzeit folgendermaßen geschrieben hätte: "My name is Martin, I am a boy from East-Berlin. East-Berlin is the capital city of the GDR", allerdings hätte er das wahrscheinlich nicht auf Englisch, sondern auf Russisch gemacht.

Rokkos scheinbar simple Aussage führt Zweifaches vor Augen, nämlich erstens die Tatsache, dass unsere Identität auch topografisch bestimmt wird, und, zweitens, dass derselbe Ort unterschiedliche Konnotationen hervorrufen kann, abhängig davon, wer spricht: Das Berlin, das Rokko meint, ist offensichtlich ein anderes als das Berlin in der Erinnerung von Martin. "[N]icht nur jede Epoche", erkennt Jan Assmann, „sondern vor allem jede Gruppe […] [lokalisiert und monumentalisiert] ihre je spezifischen Erinnerungen auf ihre je eigene Weise […]."[432] „An […] Orten", so Aleida Assmann, „geht individuelle Erinnerung in einer allgemeineren Erinnerung auf."[433] "Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt" setzt sie fort,

> so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.[434]

In diesem Kapitel werden zwei fiktionalen filmischen Inszenierungen von Berlin, Hannes Stöhrs *Berlin is in Germany* und Leander Haußmanns *Herr Lehmann*, besprochen. Im Fall von *Herr Lehmann* wird auch auf die Romanvorlage von Sven Regener eingegangen. Als eine wichtige Ergänzung wird *Selam Berlin*[435], der

---

November, und er hieß Rokko. In seinem Arbeitsheft stand genau dieser Satz […]. Das hat mich fasziniert, die Selbstverständlichkeit, mit der er das geschrieben hat […]." www.hoehnepresse.de (zuletzt gesichtet am 17.08.2009).

[432] Jan Assmann (1997): 60.

[433] Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999, S. 300. Aleida Assmann unterteilt Erinnerungsorte in ihrem Aufsatz in solche Kategorien wie Generationenorte (S. 301ff), Heilige Orte und mythische Landschaften (S. 303), Gedenkorte (S. 308ff) und Traumatische Orte (328ff) und behauptet, dass „[d]ie eigentümliche Verbindung von Nähe und Ferne […] diese [Erinnerungsorte] zu auratischen Orten [macht], an denen man einen unmittelbaren Kontakt mit der Vergangenheit sucht […]. Die Bindungskraft der Orte ist […] unterschiedlich fundiert […]. [I]m Falle der Gedenkorte beruht sie […] auf der wiederhergestellten und weitertradierten Erzählung." (S. 337/338).

[434] Ebenda, S. 299.

[435] Yadé Kara: *Selam Berlin*, Zürich: Diogenes Verlag 2004.

Debütroman von Yadé Kara, analysiert, der einen Blick auf das Leben in Berlin der direkten Wendezeit aus der Perspektive der in Westberlin geborenen Kinder türkischer Gastarbeiter wirft. Der Schwerpunkt der Betrachtung wird jeweils auf dem in allen dieser Texte thematisierten Verhältnis zwischen der individuellen wie kollektiven Identität und der materiellen Umgebung liegen.

Die beiden Filme und der Roman Karas liefern zwar ein Bild von einer und derselben Stadt, nämlich Berlin, aber von Berlin in unterschiedlichen historisch-politischen Perioden. Während der Film von Haußmann die Atmosphäre Westberlins, und insbesondere des Stadtteils Kreuzberg, einige Monate vor dem Mauerfall bis an die Nacht vom 9. November 1989 schildert, konstruiert *Berlin is in Germany* Berlin zehn Jahre später als neue, sich dynamisch entwickelnde Hauptstadt des vereinigten Deutschlands, „as an unsettled ground in a state of constant transformation."[436] *Selam Berlin*, dessen Handlung in der Periode vom Mauerfall bis zur Vereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990 spielt, nimmt hier eine Zwischenstellung ein.

4.1. Das westdeutsche Tal der Ahnungslosen

"Aber das hat doch mit dem Leben in Westberlin nichts zu tun. Wir kriegen hier doch gar nichts davon mit"[437] erwidert verärgert Herr Lehmann im Roman von Sven Regener auf die wiederholt gestellte Frage seiner Mutter, wie er mit der direkten Nachbarschaft Ostberlins leben kann, ohne ständig an die politischen Umstände in der DDR denken zu müssen. Dieses Zitat gibt die Lebenseinstellung der Bewohner von Kreuzberg wieder, wie sie im Roman *Herr Lehmann* von Sven Regener (2001) und der gleichnamigen Verfilmung von Leander Haußmann (2003) dargestellt werden. In Bezug auf die Inszenierung von Kreuzberg in den beiden Werken scheint die Charakterisierung dieses Westberliner Stadtviertels als eines westdeutschen Pendants zum ostdeutschen Tal der Ahnungslosen treffend zu sein:

> Es soll vor der Wende ein Tal der Ahnungslosen gegeben haben. Es lag im Südosten der Deutschen Demokratischen Republik, irgendwo hinter Dresden, und wurde so genannt, weil keine Antenne mehr ausreichte, um ein Fernseh- oder Rundfunkgerät mit Sendungen aus dem Westen zu versorgen. Dass es auch im Westen ein

---

[436] Kapczynski (2007): 89.
[437] Sven Regener: *Herr Lehmann*. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2003, S. 176.

> solches Tal ohne Nachrichten, ohne Veränderung, eine solche Welt der ewigen Wiederholung des Gleichen gegeben haben soll, war bislang nicht bekannt. Sven Regener […] will dieses Tal nun entdeckt haben: im äußersten Osten West-Berlins, in SO 36, im tiefen Kreuzberg.[438]

Diese Bezeichnung von Kreuzberg als einem westdeutschen Tal der Ahnungslosen bezieht sich nicht auf die physische Abwesenheit der Massenmedien in diesem Stadtteil, wie es im Dresdner Raum der Fall war. Im Gegenteil, sowohl im Buch als auch im Film gibt es zwar wenige, aber deutliche Hinweise darauf, dass den Figuren in ihrem Alltagsleben die mediale Berichterstattung über die DDR nicht vorenthalten bleibt. So schaut sich der filmische Herr Lehmann im Bett nach einem Liebesakt Fernsehbilder von einer DDR-Demonstration an. Auf einem kleinen Fernsehschirm sind Demonstranten sichtbar, die Transparente mit der Losung *Wir sind ein Volk!* und ein mit schwarzen Linien durchgestrichnes Portrait von Erich Honecker tragen. Die sehr gedämpfte Lautstärke erweckt den Eindruck, dass die Bilder nicht aus dem direkten Nachbarland, sondern aus großer Entfernung, aus einer völlig anderen Welt vermittelt werden, oder, umgekehrt betrachtet, dass Kreuzberg eine Insel sei[439], die ab und zu Nachrichten aus der weiten Welt erreichen. Im Film dauert diese Szene ungefähr fünf Sekunden. Im Roman wacht die gleichnamige Hauptperson im Bett bei seiner Freundin während einer Übertragung der Ereignisse am Vorabend der Wende aus einem Alptraum auf. „Im Fernseher lief eine Nachrichtensendung mit irgendwelchen Demonstrationen, und neben ihm lag Katrin auf dem Rücken und schnarchte leise. Dann ist ja gut, dachte Herr Lehmann und schlief wieder ein“[440], heißt es dort. Auch andere Figuren, wie Herrn Lehmanns bester Freund Karl oder Lehmanns Boss, Erwin, erwähnen in Gesprächen, dass in Ostdeutschland „im Augenblick ganz schon was ab[geht].“[441] Nach dem Ausflug Frank Lehmanns nach Ostberlin informiert Erwin, ob „da wieder Demo und so [war]?“[442] Die politische Lage in Ostdeutschland gerät aber nie zum Hauptthema der

---

[438] Thomas Steinfeld in *SZ* 17.08.2001.

[439] Oder ein ferner Planet . Vgl. dazu Barbara Lang: *Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils 1961-1995*, New York: Campus Verlag, 1998, S. 26. In ihrem Buch untersucht sie die Entstehung und Entwicklung des medialen Diskurses in Bezug auf den Westberliner Stadtteil Kreuzberg von dem Mauerbau bis zum Mauerfall. Siehe auch Olaf Leitner: *West-Berlin! Westberlin! Berlin (West)!. Die Kultur – die Szene – die Politik. Erinnerungen an eine Teilstadt der 70er und 80er Jahre*. Berlin: Schwarzkopf 2 Schwarzkopf, 2002. Diese Buch liefert eine vielseitige Betrachtung der Rolle Westberlins (und Kreuzbergs) für die westdeutsche Gesellschaft in den zwei letzten Dezennien vor der Wende.

[440] Regener (2003): 146.

[441] Ebenda, S. 187 und 219.

[442] Ebenda, S. 219.

Gespräche, sie wird jeweils nur en passant angesprochen. Nur das Telefonat, in dem die Mutter von Frank Lehmann einen Besuch in Westberlin ankündigt, der am Anfang des Films und im zweiten Kapitel des Romans geschildert wird, und die Szene vom Abendessen Frank Lehmanns mit seinen aus Bremen stammenden Eltern stellen hier eine Ausnahme dar. Franks Eltern reisen nach Westberlin, um sich den Checkpoint Charlie anzusehen und ihren Sohn, der dort bereits seit neun Jahren lebt, bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal zu besuchen, obwohl „[e]s […] immer die Rede davon gewesen [war], daß [sie] nicht nach Berlin kommen woll[en], weil […] [ihnen] das mit der DDR nicht geheuer ist und mit durch den Ostblock fahren und so, und daß […] [sie] […] [sich] nicht von den Vopos demütigen lassen woll[en] und der ganze Quatsch."[443]

Gefragt nach den Erlebnissen während der Stadtrundfahrt, berichtet die Mutter erschüttert: „Schrecklich ist das […]. Wie kannst du hier bloß leben, mit dieser furchtbaren Mauer drumrum, das ist ja ganz schrecklich. Also ich könnte das nicht." Obwohl Herr Lehmann sie mit dem Argument, dass „für uns [Westdeutschen] […] das nicht so schlimm [ist]. Wir können ja trotzdem raus"[444], zu beruhigen versucht, geht die Diskussion weiter, bis das Essen serviert wird:

> ‚Da fühlt man sich doch total eingesperrt. Die ist ja überall, einmal drumrum.'
> ‚Quatsch.' Herr Lehmann hatte auf diesen Scheiß keine Lust. Es war immer dasselbe, wenn die Leute Berlin besuchten […]. [D]as Problem haben die anderen Leute, die im Osten. Die Idee von dem Ding ist ja nicht, daß wir nicht rauskönnen, sondern daß die nicht reinkönnen. Wobei es für die natürlich in dem Sinne dann ein Rauskönnen wäre.'
> ‚Ja', sagte seine Mutter. ‚Die wollen ja nun auch alle raus, das sieht man jetzt ja.'
> ‚Das ist schon hart, was da jetzt los ist', sagte sein Vater. ‚Das geht ja alles den Bach runter.' […]
> ‚Also ich könnte das nicht. Da würde ich mich total eingesperrt fühlen.'[445]

Der erfolgslose Versuch Herrn Lehmanns, zu verhindern, dass das Gespräch über Ostberlin und die Mauer fortdauert, ist hier symptomatisch. Das mediale Angebot von Informationen über die politische Lage in Ostdeutschland ignorieren sowohl die Roman- als auch die Filmfiguren als Störfaktor ihrer ruhigen Existenz

---

[443] Ebenda, S. 27.
[444] Ebenda, S. 175.
[445] Ebenda, S. 175-176.

am liebsten durchgehend. Der Mangel an Interesse für die Welt außerhalb Kreuzbergs, und insbesondere für die DDR, ist für die Protagonisten typisch. Die Ausnahme stellt im Roman Katrin dar, die erst seit kurzem in Westberlin lebt und sich, laut Herrn Lehmann, auf die zusammen mit ihm vorgenommene Reise nach Ostberlin freut, weil sie „[m]eint, das wäre interessant […]. Da sieht man endlich mal die andere Hälfte der Stadt.“[446] Im Film ist es der Installationskünstler Karl, der beste Freund von Herrn Lehmann, der, während er am Abend vom 9. November einen Nervenzusammenbruch erleidet, Frank davon zu überzeugen versucht, dass „[…] [sie] […] sich mehr mit dem Osten beschäftigen [müssen].“ Herr Lehmann beruhigt ihn mit der Feststellung, dass „der Osten […] warten [kann]“, ohne natürlich wissen zu können, dass dieselbe Nacht noch den Mauerfall mit sich bringen wird.

Die Bezeichnung Kreuzbergs als ein westdeutsches Pendant zum ostdeutschen Tal der Ahnungslosen weist also auf das Nichtwahrnehmen der politischen Realität in der DDR und der Realität außerhalb des Bezirks im Allgemeinen durch die Protagonisten im Roman hin und, wie gerade gezeigt, betrifft auch die filmische (Re)Konstruktion von Kreuzberg, von einem Stadtteil, der durch seine besondere geographische Lage nach 1961 einen speziellen symbolischen Status in der Bundesrepublik erworben hatte. Nach der Wende erlitt Kreuzberg eine topographische Metamorphose, der außerordentliche Status ging mit dem Mauerfall unwiderruflich verloren. Auf einmal wurde der Stadtteil vom Rande Westberlins wieder ins Zentrum des vereinigten Berlin verschoben und hörte dadurch auf, in seiner durch die Medien geprägten Rolle als die bundesrepublikanische Enklave von Außenseitern zu existieren. Damit wurde es zu einem möglichen Gedenkort, den Aleida Assmann als ein Gedächtnisort definiert, der durch Bruch bzw. „durch Diskontinuität, das heißt: durch eine eklatante Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart gekennzeichnet ist. Am Gedenkort ist“, so Aleida Assmann, „eine bestimmte Geschichte gerade nicht weitergegangen, sondern mehr oder weniger gewaltsam abgebrochen.“[447]

---

[446] Regener (2003): 188. Herr Lehmann entgegnet Katrins Enthusiasmus mit Skepsis. Zwar „[…] war [er] froh, ihr etwas bieten zu können, was sie interessierte, aber gleichzeitig drohte die ganze Ostsache durch ihre Begeisterung aus dem Ruder zu laufen.“ (ebenda)

[447] Aleida Assmann (1999): 309. Auf die zweite Voraussetzung dafür, das ein Ort zum Gedenkort wird, nämlich die Erstellung eines Narratives, gehe ich weiter unten in diesem Kapitel ausführlich ein.

4.2. Die Insellage

Das Stadtviertel Kreuzberg, der Hauptschauplatz der Handlung sowohl vom Roman als auch vom Film, entwickelte nach der Errichtung der Mauer den Ruf eines Viertels jenseits der bundesrepublikanischen Normalität. Kreuzberg lag an drei Seiten von der deutsch-deutschen Grenze umschlossen, im Mauerschatten, und war eingeteilt in zwei Postzustellbezirke, das arme und proletarische SO 36, wo sich der überwiegende Teil des Romans und des Films abspielt, und das vornehmere und bürgerlichere SO 61. Auf diesen Unterschied wird auch im Roman eingegangen. An einer Stelle erfährt der Leser, dass Herr Lehmann Kreuzberg 61 am liebsten vermeidet, weil der Ort ihn immer deprimiert[448]. Am Abend seines dreißigsten Geburtstags, am 9. November 1989, macht Herr Lehmann sich Gedanken darüber, wohin er, nach einem kurzen Besuch im Irish Pub am Planufer, am besten gehen könnte, um sich zu betrinken: „Sollte er in 61 weitermachen oder doch lieber nach 36 hinübergehen? In 36 bestand die Gefahr, einen von Erwins Deppen […] zu treffen und über Karl reden zu müssen. In 61 bestand die Gefahr, daß er beim Saufen vor Langeweile einschlief.“[449]

Genau dieser außerordentlichen topographischen Randlage verdankte Kreuzberg seinen speziellen Status eines Freiraums, der unterschiedliche Aussteigerutopien anzog. Der Stadtteil stellte eine Nische dar, in der sich Nonkonformisten heimisch fühlen konnten, er war „eine Brutstätte und ein Refugium der Nicht- bzw. der Noch-nicht-Angepaßten“[450], „ein Auffangbecken für Outdrops und Underdogs, Lebenskünstler und Weltverbesserer“[451] und „verkörperte [..] die Raum gewordene Absage an den Mainstream.“[452] Durch die ständige mediale Repräsentation wurde Kreuzberg, so Lang, zu einem *U-Topos* „im Sinne von Utopia, dem Land, das nirgends ist; U-Topos aber auch im Sinne eines Passepartoutbegriffs, der die unterschiedlichsten

---

[448] Vgl. Regener (2003): 231.

[449] Ebenda, S. 274.

[450] Hellmut Kotschenreuther: Kreuzberg – Ein Zustand. Die 60er Jahre. In: *Kreuzberg – Prenzlauer Berg. Annähernd alles über Kultur*, Kunstamt Berlin (Hg.), Berlin, 1990, S. 22 zitiert in Lang (1998): 114.

[451] Barbara Lang: Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils 1961-1995, New York: Campus Verlag, 1998, S. 37.

[452] Ebenda, S. 232.

Sehnsüchte und Idealbilder einer besseren, alternativen Lebenswelt auf einen gemeinsamen Nenner bringt."[453]

Aus der Analyse der medialen Repräsentation von Kreuzberg, die, wie Lang feststellt, immer in einem wirksamen Wechselverhältnis zur „lebensweltlicher Aneignung" stand[454], lassen sich – ebenfalls nach Lang – bis in die neunziger Jahre hinein vier unterschiedliche Images nennen, die einander im Laufe der Zeit folgten, ersetzten, ergänzten und oft überlappten, und die man mit den Schlüsselbegriffen „Bohème und Montmartre", „Utopia jenseits bundesrepublikanischer Norm", „Spannung und Exotik" und „Schickimickis im neuen Zentrum"[455] bezeichnen kann. In den späten fünfziger Jahren etablierte Kreuzberg sich als Künstlerviertel und wurde in den Medien auf diese Weise bis in die siebziger Jahre hinein charakterisiert. Seit Mitte der sechziger Jahre fanden in den für Abriss bestimmten Altbauten viele, meist aus der Türkei stammende Gastarbeiter und ihre Familien billige Wohnungen. Bis heute stellen die Bewohner nichtdeutscher, vornehmlich türkischer Herkunft über ein Drittel der Kreuzberger Bevölkerung dar[456], was der Grund dafür ist, dass der Stadtteil im Volksmund auch „kleines Istanbul" genannt wird. Nach 1968 kamen überwiegend junge Leute nach Kreuzberg, die sich von den bundesrepublikanischen Verhältnissen absetzen wollten: Bundeswehrverweigerer und Studenten. Über die Aufbruchstimmung dieser Zeit geben Schlagzeilen Aufschluss, die sich der Metaphern „Paradies auf Erden" und „Traum" bedienen. In ihnen „verschaffte sich der Wunsch Gehör, in Kreuzberg eine bessere, andere Welt schaffen zu können."[457] Auch der alternativen Generation der späten siebziger und der frühen achtziger Jahre, die, im Gegensatz zu ihren Vorgängern, der gewalttätigen Konfrontation mit der Polizei nicht aus dem Weg ging,

> lieferte das Raumbild Kreuzberg […] [einen] passenden Entwurf für ihre eigenen Zukunftsvisionen: Ein Leben jenseits bundesrepublikanischer Normen und Gesetz-mäßigkeiten, die räumliche Materialisation ihrer Vorstellung vom Ausstieg aus dem Modell Deutschland – und zugleich ein Laboratorium, das allerhand Freiheit und Chancen für Alternativen bot. Damit wurde an das Bild der sechziger Jahre angeknüpft: Kreuzberg bleibt

[453] Ebenda, S. 230.
[454] Ebenda, S. 120ff.
[455] Ebenda, S. 84.
[456] Vgl. dazu Lang (1998): 18.
[457] Lang (1998): 124.

> Aussteigerraum und –destination […]. In beiden Fällen aber ist Kreuzberg anders, räumlich und sozial bildete der Bezirk ein Abseits vom bürgerlichen Durchschnittsleben.[458]

Die illegalen, weit verbreiteten Häuserbesetzungen in Kreuzberg gingen seit 1987 in Ausbrüche von Gewalt am 1. Mai über, die Bundesrepublik wurde zum Feind erklärt, die Abgrenzung zu Westberlin war in den Achtzigern deutlicher denn je.[459] Doch meldete sich Ende der achtziger Jahre auch eine neue Generation zum Wort, eine Generation, deren „Welt […] das Jetzt auf dem Dancefloor, die Trance in Chillout-Areas oder Spaß beim Snowboarden [ist].“[460]

4.3. Identifikationsraum Kreuzberg

In diesem Kreuzberg der späten achtziger Jahre, als sich das Lebensgefühl am besten als „Party ohne Ende“[461] charakterisieren lässt, verankert Regener seinen Roman, und Haußmann seine Verfilmung von *Herr Lehmann*. Eine stringente Handlung, die konkret auf die Periode vom Sommer 1989 bis zum 9. November 1989 fällt, hat weder Buch noch Film. Die Protagonisten, die zum Kreuzberger Milieu gehören, mit Ausnahme von Herrn Lehmanns Eltern, die ihrem Sohn aus Bremen einen kurzen Besuch in Berlin erstatten, verbringen ihre Zeit in Kneipen, entweder am oder hinterm Tresen, haben es nicht so mit den „Scheißtageszeiten“[462] und philosophieren beim Alkoholkonsum über Themen, wie z. B. die Bedeutung von Kruste für den Geschmack des Schweinebratens, oder über die Frage, ob die Zeit schneller oder langsamer vergeht, wenn man betrunken ist. Diese „collapsing new people“, wie der Titel von Fad Gadgets Song lautet, den Haußmann im Film verwendet, „stay awake all night, but never see the stars and sleep all day […]. Steer clear of the sun, pancake, sandpaper skin, they have no reflection … ”[463] Die Protagonisten im Roman wie im Film repräsentieren einen bestimmten Ausschnitt der Kreuzberger Bevölkerung, nämlich die

---

[458] Ebenda, S. 129.
[459] Ebenda S. 153.
[460] Ebenda, S.157.
[461] Regener (2003): 269.
[462] Ebenda, S. 185.
[463] Fad Gadget: Collapsing New People.

Kreuzberger Szene, oder zumindest diejenigen, die zu der Szene gerechnet zu werden wünschten. Ihnen bot der geographische Ort Kreuzberg einen besonders wichtigen sozialen Identifikationsraum. Sie machen Teil einer Gruppe aus, für die der Spruch aus dem 1978-Schlager der Brüder Blattschuß, „die Kreuzberger Nächte sind lang“, besonders stark galt.[464]

Obwohl auf den ersten Blick einander ähnlich, lassen die Figuren sich nach einer genaueren Analyse, analogisch zu der Studie von Lang[465], in drei unterschiedliche Gruppen unterteilen: Pragmatiker, Utopisten und Lifestylisten. Die Hauptfigur, Herr Lehmann, arbeitet seit neun Jahren in Kreuzberg als Kellner, ist darauf stolz, kann nicht verstehen, „was […] so schlimm daran [ist], einfach nur hinterm Tresen zu stehen, und das auch noch gerne zu tun?“[466] und ärgert sich über Leute, die sagen: „Ja, ich arbeite in einer Kneipe, aber eigentlich mache ich Kunst, eigentlich mache ich Musik in einer Band, eigentlich studiere ich, eigentlich, eigentlich, und alle meinen damit, daß sie das nicht auf Dauer machen werden, daß irgendwann das richtige Ding losgeht.“[467]

Sein Umzug aus Bremen nach Westberlin war weder durch seine politischen Überzeugungen motiviert, noch fand er aus Protest gegen die bundesrepublikanische Wirklichkeit statt. Herr Lehmann ist auch nicht, wie er im Gespräch mit der Köchin Katrin betont, vor der Bundeswehr nach Berlin geflüchtet.[468] Er ist nach Kreuzberg gekommen, um dort eine anspruchslose Existenz führen zu können, und gehört zu den Pragmatikern, die

> zwar […] nach Kreuzberg kamen, weil ihnen hier die Verwirklichung bestimmter alternativer Vorstellungen möglich schien, aber diese Vorstellungen sind auf die persönliche Lebensführung bezogen und nicht Ausdruck

---

[464] In der Darstellung der Protagonisten lassen sich keine gravierenden Unterschiede zwischen dem Roman und seiner Verfilmung feststellen.

[465] In dieser Studie analysiert die Autorin den öffentlichen Diskurs in Bezug auf Kreuzberg und vergleicht die durch die Medien geprägten Images des Stadtteils mit den Ergebnissen einer soziologischer Untersuchung.

[466] Regener (2003): 57.

[467] Ebenda.

[468] Ebenda, S. 54.

abstrakter Utopie, deren alltagspraktische Umsetzung geradezu zwangsläufig in fundamentalistischem Eifer enden müßte.[469]

Als „die letzte Konstante“ in seinem Leben[470], nach dem Scheitern seiner Beziehung mit Katrin und dem Nervenzusammenbruch seines Freundes Karl –, nämlich die Mauer, plötzlich wegfällt, fühlt sich Herr Lehmann zwar enttäuscht und verunsichert, ist aber gleichzeitig bereit, seine Alltagspraxis unverändert an einen anderen Ort, wie Polen oder Bali, zu verlegen. Im Gegensatz zu ihm ist sein bester Freund, Karl, der einzige echte Bohèmien im Buch, eher einer der Utopisten, für die Kreuzberg „nicht nur Lebensraum, sondern Wunschraum, Idealbild der eigenen Sehnsüchte und Illusionen [war].“[471] Karl bricht aus Angst vorm Versagen bzw. vor einem gesellschaftlichen Erfolg Angesichts einer Ausstellung seiner Metallinstallationen, die in einer Galerie in dem benachbarten Stadtviertel, Charlottenburg, stattfinden sollte, zusammen und landet am Abend des 9. Novembers in der Aufnahmestation der Westberliner Urbankrankenhaus. Auch die Kundschaft der Kneipe *Zum Elefanten*, die sich im Film auf dem winzigen Fernsehgerät in der Kneipe mit Staunen und Erschütterung die Schwarz-Weiß-Bilder des Mauerfalls anschaut, ohne das Bedürfnis zu spüren, selbst zur Mauer zu gehen, steht Symbol für „orthodoxe Nonkonformisten bzw. Dogmatiker, die „[i]n den Veränderungen Kreuzbergs nach der Wende […] nicht mehr und nicht weniger als den „Untergang“ Kreuzbergs [erahnen].“[472]

Im Kontrast zu den Kneipengästen beschließen Herr Lehmann und sein Freund Sylvio, nachdem sie ihr Bier ausgetrunken haben, sich die Öffnung der Mauer mit eigenen Augen anzuschauen. Diese letzte Filmszene an der mit buntem Graffiti bemalten Mauer[473] scheint auf den ersten Blick den größten Unterschied zwischen dem Roman und seiner Verfilmung darzustellen.[474] Wo im Film von Haußmann eine

---

[469] Lang (1998): 13.

[470] Vgl. Christoph Schlegel in *Stuttgarter Zeitung* 20.11.2001.

[471] Lang (1998): 202.

[472] Ebenda, S. 13.

[473] Zu den kurz auf den Punkt gebrachten Unterschieden zwischen der Ost- und Westseite der Berliner Mauer siehe z. B. Leitner (2002): 16.

[474] Als die Nachricht vom Mauerfall sie erreicht, befinden sich die Protagonisten im Roman in einer Kaffeebar in der Manteuffelstraße, und nicht mehr in *Elfanten*, wie im Film. Die Szene mit dem Fernseher, die im Film eine wichtige Rolle spielt, fehlt in der literarischen Vorlage völlig. Nachdem ein Typ (im Film ist das eine weibliche Figur) nebenbei erwähnt hatte, dass die Grenze offen sei, „gab [es] […] [in der Kneipe] keine große Aufregung, alle machten weiter wie bisher.“ (Regener (2003): 281).

Feierstimmung herrscht und der Fall der Mauer von einer Menschenmasse, inklusive Herrn Lehmann und seiner Freunde, festlich gefeiert wird, gelangen Herr Lehmann und Sylvio im Roman spät in der Nacht an den Grenzübergang Oberbarmbrücke und sehen nur noch wenige Leute. Frank bemerkt dazu ganz trocken „Richtige Stimmung ist das nicht.“[475] Auch am Moritzplatz ist es zu spät für den Jubel. Dort „gab [es] nur eine Autolawine, die sich aus Osten kommend in den Kreisverkehr ergoß und dann in alle Richtungen verteilte. Es war Riesenlärm, und es stank höllisch nach Abgasen. ‚Ach du Scheiße', sagte Sylvio. ‚Ach du Scheiße' […]. Sie standen eine Weile da und schauten sich das an. Dann wurde ihnen langweilig.“[476]

Der ursprünglich aus Ostdeutschland stammende homosexuelle Sylvio gilt in diesem Zusammenhang m. E. als ein Lifestylist, „für [den] […] Kreuzberg in den 80er Jahren ‚angesagt' war, der Ort, wo ‚man' sein musste.“ Sobald der Mauerfall eine bevorstehende Wandlung Kreuzbergs ankündigt, setzt er sich leichten Herzens nach Schöneberg ab: „[m]al gucken, was jetzt in der schwulen Sub so ist. Da brennt jetzt die Hütte, da kannst du Gift darauf nehmen […]. Sieht ein bißchen nach Party aus“[477], sagt er zu Herrn Lehmann.

Die feierliche Stimmung an der Mauer im Film von Haußmann wird durch den Song *I Will Survive!*, der als musikalischer Hintergrund für diese Szene dient, doch noch stark im Sinne der ironisch-kritischen Botschaft im Roman relativiert. Im Zusammenhang mit dem Fall der Berliner Mauer erhält der Text des Gloria-Gaynor-Hits aus dem Jahre 1979, hier in einer skurrilen Ausführung von Cake, eine neue Bedeutung, die auf das Verhältnis zwischen dem personifizierten West- und Ostberlin aus Kreuzberger Perspektive bezogen werden kann:

> First I was afraid / I was petrified
> Kept thinking I could never live / without you by my side
> But I spent so many nights / thinking how you did me wrong
> I grew strong / I learned how to carry on
> and so you're back / from outer space
> I just walked in to find you here […]

---

[475] Regener (2003): 282.
[476] Ebenda, S. 283-284.
[477] Ebenda, S. 284.

In diesem Licht betrachtet, liefert die erste Strophe des Lieds eine äußerst knappe, aber treffende Zusammenfassung der Entwicklungen zwischen dem 13. August 1961 und der Nacht vom 9. November 1989. Mit wenigen Worten gibt sie die Geschichte der Teilung Deutschlands und Berlins wieder, vom Mauerbau und von der Zerstörung der Stadtinfrastruktur, über den Prozess der Gewöhnung an den politischen Ausnahmezustand: an die Insellage Westberlins, den Erwerb eines speziellen Status durch Kreuzberg, bis zum Mauerfall.

Der Einsatz des bekannten Popsongs, der offensichtlich eine gescheiterte Liebesbeziehung thematisiert, kann erstmal verwirren. Der Zuschauer, der den Songtext mit dem Liebesverhältnis von Herrn Lehmann und Katrin in Zusammenhang zu bringen versuchen würde, würde sich schnell auf einer falschen Spur fühlen. Zwar hat Katrin Herrn Lehmann verlassen, genauso wie das *Ich* im Song von einem Lover verlassen wurde, es ist im Film aber weder die Rede davon, dass Frank sich damit versöhnt und sein Leben aufs Neue eingerichtet hat, noch davon, dass Katrin wieder zu ihm zurückkehren wird. Ganz im Gegenteil: Sie ist bekanntlich in einer neuen Beziehung mit dem Kristall-Rainer.[478] Der Plot schließt also die geläufige Interpretation des Songs aus, durch den filmischen Kontext kann das lyrische *Ich* eindeutig als das personifizierte Westberlin bzw. Kreuzberg aufgefasst werden. Die plötzliche und völlig unerwartete Öffnung der Grenze wird dabei als eine unerwünschte Störung der alten Alltagspraxis geschildert, die von niemand erwartet wurde und aus diesem Grund leider nicht verhindert werden konnte:

> [...] I should have made you leave your key
> If I had known for just one second / you'd be back to bother me …

Hier wird aufs Neue die Abhängigkeit Kreuzbergs von der Existenz der Mauer zum Ausdruck gebracht. Trotz ihrer vitalen Bedeutung für Kreuzberg und seine Bewohner und ihrer unmittelbaren Nachbarschaft wird sie von Herrn Lehmann wie auch von anderen Protagonisten im Film und Roman kaum wahrgenommen oder thematisiert. Erst am Ende, wenn sie fällt, wird die Mauer für einen Moment zum Hauptthema der Gespräche. Dieses Desinteresse an der Politik war laut Lang ein typischer Symptom des kulturellen Wandels in Kreuzberg, der „bereits Mitte der achtziger Jahre […] eingesetzt hat […] [und] dem

---

[478] Kristall-Rainer gehört nicht so richtig zu Lehmanns Klicke dazu und hat sich bei Herrn Lehmann und seinen Freunden möglicherweise als „Zivilbulle“ verdächtig gemacht, aus dem Grund, dass er in der Regel kein *Beck* trinkt wie die anderen, sondern Bier vom Fass.

Stadtteil ein neues Gepräge gab …“[479] Die kleinen, allerdings regelmässigen Anspielungen auf die politische Lage Ost- und Westberlins[480], denen der Leser begegnet, lassen die Existenz des anderen Deutschlands nicht vergessen.

Auch im Film, obwohl wenig im Bild, stellt Ostberlin m. E. den roten Faden dar[481]. Bereits im Vorspann wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Titelseite der Tageszeitung mit der Schlagzeile „Zaghaft grummelt es in der DDR“ gelenkt. Je weiter die Handlung des Films und des Romans fortschreitet, desto öfter werden die Protagonisten die politische Lage in der DDR entweder selber thematisieren oder mit den Berichten über die Situation im Nachbarland konfrontiert. Dieser Rhythmus scheint der steigenden Intensität der politischen Entwicklungen in der DDR zu entsprechen. Doch bleibt die DDR für die meisten Figuren bis zum Ende, bis zu ihrem Untergang, ein Medienereignis und Ostberlin eine touristische Attraktion, die sich relativ einfach auf den Grenzübergang Checkpoint Charlie, den Fernsehturm oder die Weltzeituhr am Alexanderplatz reduzieren lässt.

4.4. Die Hauptstadt der DDR

Für Herrn Lehmann stellt Ostberlin, analog zu der Weise, wie Westberlin auf den ostdeutschen Stadtplännen dargestellt wurde, einen blinden Fleck dar. Im besten Fall ist es ein Ort, der ausschließlich mit Klischeebildern assoziiert wird. Die Chance, im Auftrag seiner Eltern eine Ostverwandtschaft in der Hauptstadt der DDR zu besuchen und die Klischeebilder von Ostberlin mit der Wirklichkeit zu vergleichen, wird von Herrn Lehmann verspielt. „Wegen Verstoßes gegen die Zollvorschriften und Devisengesetze der Deutschen Demokratischen Republik“[482], was, einfach gesagt, Geldschmuggel bedeutete, wird er an der Grenze im Bahnhof Friedrichstraße aufgehalten und zurück nach Westberlin geschickt, ohne selbst vor Ort untersuchen zu können, „was […] ausgerechnet die im Osten“, wie er sich in einem Gespräch mit Karl im

---

[479] Lang (1998): 35).
[480] Siehe Regener (2003), u.a. S. 27, 187 und 219.
[481] Durch eine Rahmenstruktur (Filmvorspann und die letzte Szene übergehend in Nachspann) wirkt das im Film stärker als im Roman.
[482] Regener (2003): 214.

Film fragt, „mit der Weltzeit[483] wollen?“ Der erste und einzige Kontakt Franks mit der DDR findet also am Grenzübergang statt. Dort wird er von einem den geläufigen Stereotypen über die ostdeutschen Grenzbeamten entsprechenden Grenzler[484] im Modus des Orwellschen *newspeak* verhört. Die 500 DM, die Lehmann der ihm selbst unbekannten Tante seiner Oma übergeben sollte, werden konfisziert und der „Mehrfachberechtigungschein“[485], der ihm es ermöglichte, die Grenze der DDR ohne Visum zu passieren, eingezogen. Damit war Herrn Lehmanns Abenteuer mit der DDR abgeschlossen, und sein „Bedarf“ Ostberlin zu sehen, nachdem, wie der Zollbeamte es formulierte, „[d]ie Hauptstadt der DDR […] […] auf [seinen] Besuch [verzichtet] [hat]“[486], Herrn Lehmann selbst zufolge, „eher gedeckt.“[487]

Ostberlin exemplifiziert nicht nur den völligen Mangel Herrn Lehmanns an politischem Engagement, sondern steht auch Symbol für sein persönliches Scheitern. An dem Tag, als Frank den Ostausflug und damit eine Verabredung mit Katrin an der Weltzeituhr verpasst hat, erwischt er seine Freundin abends beim Händchenhalten mit dem ihm vom Anfang an suspekten Kristall-Rainer.

„Diese Sache mit Katrin. Ich habe nie kapiert, was da eigentlich passiert ist“, gesteht er im Film seinem Kumpel, Sylvio, in der Kneipe *Zum Elefanten*. „Ich hab’ überhaupt keine Ahnung, wann das Anfing mit der ganzen Scheiße. Das ist das Komische daran. Das ist …, das ist wie mit dem Untergang des Römischen Reiches, da weiß auch keiner, wann das eigentlich anfing“, erkennt er. In Hinblick auf den Zeitpunkt, an dem Herr Lehmann diese Worte ausspricht, nämlich am Abend des 9. Novembers, ist es legitim festzustellen, dass diese Aussage auf einen breiteren politischen Kontext rekurriert, d.h. auf den Untergang der DDR und damit auf das Ende Kreuzbergs in seiner Funktion als bundesdeutscher „Insel der Traumseligen“[488]. Mit dem Fall der Mauer wurde sein Schicksal besiegelt. Kreuzberg veränderte übernacht von einer Enklave für Aussteiger, in einen Ort in der Mitte der Hauptstadt. Mit der Wiedervereinigung wurde auf die Dauer „aus Nische Zentrum“[489]. Mit dem topographischen Wandel nach dem Mauerfall

---

[483] Herr Lehmann war mit Katrin vor der ostberliner Weltzeituhr verabredet..
[484] Im Film gespielt von dem ostdeutschen Autor Thomas Brussig.
[485] Regener (2003): 206.
[486] Ebenda, S. 215.
[487] Ebenda.
[488] Michael Althen in: *FAZ*, 01.10.2003.
[489] Lang (1998): 29.

veränderten sich nicht nur die Infrastruktur des Stadtteils, sondern auch die damit verbundenen alltäglichen Praxen seiner Bewohner.

4.5. Fortschreibung eines Mythos

Gedächtnis- bzw. Erinnerungsorte sind laut Aleida Assmann „zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhanges“, wie die des verlorenen, untergegangenen Lebenszusammenhangs vom Kreuzberg vor dem Mauerfall. „[M]it der Aufgabe […] eines Ortes“, betont Aleida Assmann allerdings, „ist seine Geschichte noch nicht vorbei; er hält materielle Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden.“[490] Nicht allen Relikten der Vergangenheit aber wird im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft die Rolle eines Gedenkortes zugeschrieben.

Zwar stellt ein Gedenkort nach der Definition von Aleida Assmann dasjenige dar, „was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt, aber um dennoch fortbestehen und weitergelten zu können, muß eine Geschichte erzählt werden, die das verlorene Milieu supplementär ersetzt.“[491] Gedenkorte „sind […] erklärungsbedürftig; ihre Bedeutung muß zusätzlich durch sprachliche Überlieferungen gesichert werden.“[492] Eine kontinuierliche Narrativierung ist die Voraussetzung dafür, dass Orte, die dasjenige repräsentieren, was es nicht mehr gibt, Erinnerungen an das, was einmal war, für die Zukunft festhalten bzw. aufbewahren. „Wenn man diesen Erinnerungs- und Überlieferungszusammenhang einer lebendig gehaltenen Tradition abbricht, werden damit auch Gedächtnisorte unlesbar“[493], stellt Aleida Assmann fest.

Laut Jan Assmanns Theorie ist die (kollektive) Erinnerung nicht nur standortgebunden, sondern auch gruppenspezifisch. Dies impliziert Zweifaches, nämlich dass für unterschiedliche Teilgruppen einer Gesellschaft unterschiedliche topographische Orte als Gedenkorte fungieren können, und auch, dass mit

---

[490] Aleida Assmann (1999): 309.
[491] Ebenda.
[492] Ebenda.
[493] Aleida Assmann (1999): 317.

einem topografischen Ort kollektive Erinnerungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Teilgruppen verbunden werden können. In der Phase des kommunikativen Gedächtnisses kommen diese unterschiedlichen Erinnerungen in verschiedenen diskursiven Repräsentationen zum Ausdruck und werden gegeneinander verhandelt. Welche Erzählung auf die Dauer als geltend festgelegt wird, ist immer vor allem Sache der aktuellen Machtverhältnisse in der Gesellschaft.

4.6. Erinnerung an ein Kreuzberg

Der Roman *Herr Lehmann* von Sven Regener und seine Verfilmung von Leander Haußmann schreiben, wie gezeigt, den Mythos von Kreuzberg als einem „Aussteiger-Mekka“[494] fort. Während beide Texte das Bild von dem Stadtteil konstruieren als von einem „verrauchten, verruchten und verbummelten Mythos“[495], als von einem Mythos, der darüber hinaus mit einer speziellen Teilgruppe der Kreuzberger Bevölkerung in Bezug gebracht wird, nämlich mit der Kreuzberger Szene, lassen sie andere Aspekte von Kreuzberg, wie seine früher in diesem Kapitel angedeutete Multikulturalität[496], fast völlig außer Acht. Was die visuelle Dimension des Films mittels dunkler Aufnahmen und wenig Farbe vom Anfang an anschaulich macht, wird durch die Geschichte im Film und im Roman bestätigt: Das Kreuzberg von Regener und Haußmann stellt einen Ort dar, wo die Nächte lang sind[497], es ist gleichzeitig ein Kreuzberg, das fast vollständig von Türken entleert ist.[498] Die Auswahl eines bestimmten Narratives bedeutet deutlich einen Verzicht auf ein anderes. Nur einmal wird der multikulturelle Charakter Kreuzbergs im Film und im Buch ins Bild gebracht, und zwar in beiden Texten auf eine möglichst stereotypische Weise, nämlich im Zusammenhang mit Essen und/oder Religion. So überlegt Herr Lehmann im Roman am Abend nach dem verpassten Ostausflug, wo er am besten seinen Hunger stillen könnte und entscheidet, dass

---

[494] Lang (1998): 9.

[495] Michael Bregel in *Berliner Morgenpost*, 19.10.2003.

[496] Vgl. auch de Angaben des Statistischen Berichts (A I 4/S – nj 2/06), www.statistik-berlin-brandenburg.de (zuletzt gesichtet am 15.09.2009).

[497] Vgl. Michael Bregel in *Berliner Morgenpost*, 19.10.2003.

[498] Vgl. Barbara Mennel: Political Nostalgia and Local Memory: the Kreuzberg of the 1980s in Contemporary German Film. In: *Germanic Review* 82 (2007)1.

> das Kottbusser Tor die beste Lösung [sei], es war nicht weit dahin, und dort gab es einige gute türkische Restaurants […]. Dann ging er in ein nahe gelegenes türkisches Restaurant der strengeren Sorte, eines mit Koran-Inschriften an der Wand und ohne Alkohol und so weiter, er hatte es vor einigen Wochen erst entdeckt, und es war zwar eigentlich mehr ein Imbiß, aber dieser Imbiß hatte ein Paar Tische, an denen man sitzen konnte, und das Essen war das beste türkische Essen in der Stadt, davon war Herr Lehmann überzeugt.[499]

Ähnlich wie im Roman ist auch im Film eine türkische Imbissbude am Kottbusser Tor, *Misir Carşisi*[500], der Ort, wo Herr Lehmann Katrin bei einem Kuss mit Kristall-Rainer ertappt. Dieser Ort stellt gleichzeitig den Hintergrund für das letzte Gespräch Herrn Lehmanns mit seiner Freundin dar, in welchem sie miteinander brechen. Die beiden türkischen Imbissmitarbeiter beobachten den spannenden Wortwechsel mit Interesse, aber fungieren dabei nur als schweigende Zeugen, als lauter Hintergrund für die Geschichte.

4.7. Desavouierung des Mythos

Im Kontrast zu Regener und Haußmann in *Herr Lehmann* schildert Yadé Kara in *Selam Berlin* Kreuzberg gerade als ein multikulturelles Stadtviertel, in dem unterschiedliche Bevölkerungsgruppen, von denen die türkischen Gastarbeiter mit ihren Familien mit Abstand eine Mehrheit bilden[501], in Harmonie nebeneinander leben. Das Westberliner Haus der Familie Kazan, das im Herzen Kreuzbergs[502] stand, stellt in diesem Kontext ein Paradebeispiel dar:

> In dem Mietshaus Adalbertstraße 8 waren die Wessels die einzigen Deutschen, der Rest: lauter Anatolier. Jedes Stockwerk wurde von einer Volksgruppe bewohnt. Istanbuler und andere Gruppen vom europäischen Teil der

---

[499] Regener (2003): 231.

[500] Dieser Name rekurriert auf den großen überdachten Gewürz- bzw. Ägyptenbasar in Istanbul, ein der bekanntesten Wahrzeichen der Stadt. Der Kontrast zwischen dem imponierenden Ottomanischen Bauwerk und dem kleinen, schäbigen Imbiss im Film wirkt komisch.

[501] Das steht im Widerspruch zur wirklichen Bevölkerungszusammensetzung in Kreuzberg. Obwohl „[…] man sie [irgendwie] […] weniger wahr[nimmt], stellen die angestammten Berliner nach Lang „allem Anschein zum Trotz […] die Mehrheit“ dar. (Lang (1998): 18).

[502] Vgl. Kara (2004): 24.

> Türkei hatten sich in den oberen Etagen angesiedelt.
> Die Laz vom Schwarzen Meer in den mittleren Etagen, Kurden und Fellachen aus dem Süden lebten in den untersten Etagen. Wir wohnten ganz oben und hatten einen freien Blick auf die Mauer von Berlin.[503]

Nach der Schule, wenn die Eltern noch auf der Arbeit waren, verbrachten Hasan, die Hauptfigur und gleichzeitig der Erzähler des Romans, und sein jüngerer Bruder Ediz die Nachmittage bei ihren deutschen Nachbarn, wo sie bei Apfelkuchen mit Schlagsahne von den Bombenangriffen von 1945 erfuhren. Sonntags nach dem Kneipenbesuch kamen die Wessels wiederum zur Familie Kazan, um dort beim Gläschen Raki über die politische Lage in Deutschland und der Türkei zu diskutieren. „Das war so üblich damals in Berlin“[504], stellt der neunzehnjährige Protagonist fest.

Insbesondere SO 36 war ein außergewöhnlicher Ort, an dem die alternativen Weltanschauungen und die ethnisch-religiöse Pluralität seiner Bewohner einander nicht ausschlossen, sondern ergänzten, an dem man, wie Hasan und seine Cousine Leyla, „einen ganzen Sommer auf dem Dach eines besetzten Hauses […] immer Bob Marleys ‚Rastaman by creation …‘“ hören konnte, während „von unten […] eine afghanische Familie immer ‚Fatih Ali … Khan … Allahu …‘ [spielte].“[505] Gerade diese Vermischung von unterschiedlichen Aspekten, die in den 80ern in Kreuzberg wahrnehmbar war, scheint Hasan am meisten zu faszinieren: Auf der einen Seite das multikulturelle Wohnviertel, auf der anderen Seite ein politisch bewusstes „Abseits vom bürgerlichen Durchschnittsleben“[506]. Seine Faszination lässt ihn den Entwicklungen in seinem Kiez gegenüber aber nicht unkritisch werden. Ganz im Gegenteil. Wo die Anderen, meistens aus einer Außenperspektive und beeinflusst durch das durch die Medien vermittelte Bild von Kreuzberg, in diesem Stadtteil einen spannenden, exotischen, authentischen Ort sehen[507], sieht Hasan in seinem Kiez nach dem Mauerfall einen anachronistischen Ort, dessen Einwohner sich durch gesellschaftliche Veränderungen überholen ließen. Er gehört damit zu der neuen, von Lang identifizierten Generation, „bei der sich der

---

[503] Kara (2004): 35.
[504] Ebenda, S. 42.
[505] Ebenda, S. 98.
[506] Lang (1998): 124.
[507] Vgl. Lang (1998): 155. Wie in Karas Roman der Regisseur Wolf, der Kreuzberg „ein melting pot!“ nennt, da „[e]s […] alles [hat]: a) Türken, b) Ausländer, c) Autonome, d) Zündstoff. “ (239/240).

Mythos Kreuzberg überlebt hat."[508] Der junge Protagonist erklärt, dass „[f]ür […] [ihn] und Kazim [seinen besten Freund] und andere Jungs aus der Adalbertstraße […] Kreuzberg out [war]. Es war jetzt der Ort, wo die Eltern wohnten"[509], wo „[…] türkische Frauen immer noch Kopftuch [trugen], auch nach zwanzig Jahren Deutschland. Deutsche Männer trugen immer noch Irokesenschnitt, auch nach zwölf Jahren Sex Pistols. Es war ein Reservat"[510], in dem sich, laut der Aussage Leylas, gerne „Provinzheinis" niederließen, die der Vorstellung von Kreuzberg als einem Freiraum verfallen waren: „irgendwelche Punks und Autonome aus kleinen Dörfern und Städten wie Osnabrück, Bamberg und Paderborn […], die auf wild und ausgeflippt machten."[511]

Das gegen Ende der 80er Jahre von der westdeutschen Öffentlichkeit gehuldigte Image von Kreuzberg als einem „Erlebnisraum voll Spannung und Exotik"[512] und einem authentischen *place to be*, – „So was gibt es nur in Berlin, Charles Dickens lässt grüßen"[513], konstatiert der Regisseur Wolf, der einen Film über Kreuzberg macht, begeistert –, wird damit relativiert, oder sogar als falsch entlarvt.

Ähnlich wie Herr Lehmann bei Regener reduziert Wolf bei Kara die Multikulturalität Kreuzbergs hauptsächlich auf den Stereotyp vom exotischen Essen: „Düfte, Gerüche, Kebap und Knoblauch, schnurrbärtige Männer, Marktschreier, das ist Kreuzberg! Es hat was von Asien, von Märkten, von Gewürzen, von Cafés. Das ist ein Stück Istanbul pur! […] Das ist einmalig, das ist phantastisch …!"[514] Auf diese enthusiastische Bemerkung Wolfs reagiert Hasan, der in Kreuzberg geboren, bis zu seinem 13. Lebensjahr aufgewachsen und nach dem Mauerfall aus Istanbul nach Kreuzberg zurückgekehrt ist, trocken: „Das hat er bestimmt aus einem Reiseführer […]."[515] Gleichzeitig weist Hasan auf die eigentliche Ignoranz Wolfs hin, der hier Symbol für die westdeutsche Gesellschaft steht: Er betont die Tatsache, dass Wolf keine Ahnung von den politisch gewichtigen Ereignissen in Kreuzberg, wie beispielsweise von den

---

[508] Lang (1998): 35.
[509] Kara (2004): 238.
[510] Ebenda.
[511] Ebenda, S. 98.
[512] Lang (1998): 155.
[513] Kara (2004): 241.
[514] Ebenda, S. 239.
[515] Ebenda.

Straßenrandalen am ersten Mai 1987 hat, weil er damals in den Ferien war. „Alle Welt wusste, was am ersten Mai passiert. Hier war action! Hier flogen Pflastersteine im hohen Bogen; hier klirrten Scheiben; Wasserwerfer und Sirenen waren im Einsatz, und er fuhr nach Sylt […]“[516], kommentiert Hasan ironisch. Wenn sie an den Resten von der Filiale der Supermarktkette *Bolle* in der Wiener Straße vorbeifahren, die während der Erstermaistraßenkrawalle ausgebrannt war, fügt er hinzu: „Wolf fand die Ruine zu politisch belastet und außerdem zu gefährlich aus sicherheitstechnischen Gründen. Jedenfalls entsprach sie nicht seinen Vorstellungen.“[517] Hiermit deckt er interessanterweise nicht nur die Naivität Wolfs und dessen eigentliches Desinteresse für die wahren Kreuzberger Verhältnisse auf. Daneben expliziert er auch noch den früher im Kapitel erwähnten Prozess der Narrativierung, der sich auf eine subjektive Selektion und kausale Aufeinanderreihung von ausgewählten Ereignissen bzw. Tatsachen stützt. Indem Wolf mit seinem Film die Erzählung vom multikulturellen Kreuzberg fortsetzt, weigert er sich gleichzeitig, den Stadtteil als einen politisch besetzten Raum wahrzunehmen.

Trotz seiner kritischen Distanznahme zu Kreuzberg, findet Hasan auf der Flucht vor den Neonazis, den „Pitbull Typen mit Stiernacken, Bomberjacken und Bierflaschen“[518], die in der S-Bahn „Wir sind das Voooolk … Unser Vaaaterlaaand … Doiiitschland… Heil, Heil, Heil“[519] brüllten und prügelbereit waren, gerade an diesem Ort das Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit wieder: „Am Kottbusser Tor stieg ich aus und war so froh, daß sich so viele schwarzhaarige Menschen auf dem Bahnhof befanden. Ich atmete tief aus, rannte die Treppe hinunter und fühlte mich sicher.“[520]

---

[516] Ebenda, S. 240,

[517] Ebenda.

[518] Kara (2004): 333.

[519] Ebenda, S. 334.

[520] Ebenda. Vgl auch: Petra Fachinger: A New Kind of Creative Energy: Yadé Kara’s „Selam Berlin“ and Fatih Akin’s „Kurz und schmerzlos“ and „Gegen die Wand“. In: *German Life and Letters* 60:2 April 2007, S. 243-260, hier S. 250.

4.8. Berliner Mauer: von Schandmauer, über Spielzone zu „capitalist commodity“

Der Berliner Mauer – eindeutig dem prägendsten Bauwerk Berlins im zwanzigsten Jahrhundert und gleichzeitig dem wichtigsten Grund für die „exponierte Stellung“[521] Kreuzbergs, sowohl im geographischen wie im politischen Sinne – werden im Roman von Kara unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben. Dabei lässt sich ein direktes Verhältnis zwischen dem Privatleben der Figuren und ihrer Deutung der Mauer bzw. ihres Falls beobachten. Dieses Verhältnis wird durch den Alltag in der unmittelbaren topographischen Nähe der deutsch-deutschen Grenze stark beeinflußt.

Die Hauptfigur von *Selam Berlin*, Hasan, lebte in Kreuzberg direkt an der Mauer, bis er 13 wird und seine Eltern beschließen, ihn und seinen Bruder, Ediz, auf die Deutsche Schule in Istanbul zu schicken. Die Mutter zog mit in die Türkei, der Vater, der zusammen mit seinem Freund ein Reisebüro in Berlin leitete, blieb in dem Haus in Adalbertstraße, wo der Rest der Familie ihn in den Schulferien besuchte. „Vor unserer Berliner Wohnung, da, wo andere Garten hatten“, erklärte Hasan,

> stand bei uns die Mauer. Wir konnten aus den Fenstern über Graffiti, Todesstreifen und Stacheldraht hinweg in den Osten schauen.
> Auf der anderen Seite, weit in der Ferne, waren Plattenbauten, Wachtürme mit Kameras und Selbstschußanlagen. Zimmer mit Maueransicht. Niemals hatte ich gedacht, daß die Mauer fallen würde. Nie! Aber sie fiel und ich war neunzehn.[522]

Die Nachricht vom Mauerfall erreicht Hasan in Istanbul, als er mit seinen Eltern, – der Vater ist kurz bei seiner Familie in der Türkei zu Besuch –, vorm Fernsehen sitzt. Die Bilder von „Massen an der Mauer, auf der Mauer; auf meiner Graffitimauer“[523], wie der Protagonist berichtet, bewegten ihn dazu, nach Berlin zurückzukehren: „Plötzlich standen Straßen, Plätze, Orte meiner Kindheit im Interesse des Weltgeschehens […]. Ich wollte voll in die Berlin-Party mit einsteigen und alles mitmachen […].[524] Mein Entschluß stand

---

[521] Lang (1998): 27.
[522] Kara (2004): 8
[523] Ebenda.
[524] In diesem ähnelt Hasan dem Sylvio aus *Herr Lehmann*.

fest."[525] Nach seiner Rückkehr in das Berlin der Wendezeit, stellt er beruhigt fest, dass die auf der Westseite mit Graffiti versehene Mauer, das Symbol der westlichen Dekadenz[526] bzw. Perversion in seinem Stadtteil noch immer „[i]n bekannter Pracht […] da[stand]. Mittendrin in unserer Straße. Hier war noch alles beim alten. Keine Massen auf der Mauer. Sogar das Bild von der lila Möse strahlte frisch rüber zu unserem Haus – fast so lila wie die Milka Kuh."[527]

Für ihn, der in unmittelbarer Nachbarschaft der Grenze zu Ostberlin aufgewachsen ist, hat die Mauer wenig politische Konnotationen, sondern spielt vor allem die Rolle eines praktischen topographischen Orientierungspunktes: „‚Immer an der Mauer entlang', sagte Mama, und das tat ich auch. Nach der Schule schlenderte ich mit geklauter Kreide an der Mauer entlang. So konnte ich mich nicht verlaufen. Die Mauer stand felsenfest da"[528], erinnert sich Hasan. Darüber hinaus erfüllt die Mauer für die Kreuzberger Kinder die Funktion eines Spielplatzes:

> Ich schoß Bälle gegen die Mauer, manchmal flogen sie rüber auf die Ostseite, und ich dachte, jetzt würden die DDR-Wachposten rüberschießen. Im Sommer saß ich mit einigen Jungs aus unserer Straße im Schatten der Mauer, und wir schlürften Wassereis und Capri Sonne. Dann fuhren wir mit unseren Bonanza Fahrrädern um die Wette immer an der Mauer entlang, vom Mariannen- bis zum Oranienplatz […]. Sie war immer da, die Mauer; und natürlich anmalen, sprayen – Graffiti Gert war immer in Aktion. Jedesmal war was Neues zu entdecken: tolle Sprüche, große Bilder und alles kostenlos […].[529]

Für die junge (Migranten)Generation wurde die Berliner Mauer allmählich zum Teil des Alltags. Leute wie Hasan und Ediz „lebten in ruhiger Nachbarschaft mit ihr"[530] und bemerkten sie nicht mehr, genauso wie

---

[525] Kara (2004): 9.

[526] Vgl. Brian Ladd: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago and London: The University of Chicago Press 1997: „Kreuzberg boasted the most impressive display of Wall graffiti, if that word may be used to encompass the personal outbursts, political slogans, posters, painting, attachments, and occasional destruction wrought upon the Western side of the Wall." (S. 25/26).

[527] Kara (2004): 34.

[528] Ebenda, S. 35.

[529] Ebenda, S. 48.

[530] Ebenda, S. 35.

man die „Autos, Bäume und Hundekacke auf Berliner Straßen“[531] nicht wahrnimmt. In dieser pragmatischen Betrachtung bzw. Nichtwahrnehmung der Mauer weisen Karas junge Protagonisten deutliche Ähnlichkeiten zu den Figuren aus dem Film und Roman *Herr Lehmann* auf. Wie wenig sie die Mauer mit Politik in Verbindung bringen, zeigt Ediz’ trockene Reaktion auf den Bericht über den Fall der Mauer allzu exemplarisch: „‚Na, da erweitert sich die Aussicht aus unserem Zimmer’, war das einzige, was er lässig von sich gab.“[532]

Dramatisch anders ist es für Opa Wessel, der sich, wie seine anderen Generationsgenossen, noch gut an das Berlin ohne Mauer erinnern kann. Da er im Krieg in russischer Gefangenschaft gewesen war, „haßte [er] die Russen [und] […] war gegen alles, was mit Osten und Kommunisten zu tun hatte.“[533] Für ihn ist die Mauer auch noch Ende der 80er eine Schandmauer[534]. Er beharrt hartnäckig darauf, das geteilte Berlin als vorläufigen provisorischen Zustand zu sehen und die streng überwachte Grenze als dauernde kommunistische Provokation:

> Als Opa Wessel auf Rente ging, begann er sich mit Mauervorfällen zu beschäftigen. Jeder *B-Z* und *Bild*-Artikel darüber wurde fein säuberlich ausgeschnitten und abgeheftet. Er kannte alle Details. Der BND hätte da nicht mithalten können. Er führte ein Buch über die Mauertoten. Opa Wessel war Anti-DDR.[535]

In diesem Kontext überrascht auch nicht seine heftige Reaktion auf die erfreuliche Nachricht über die Öffnung der deutsch-deutschen Grenze. Die von den Medien vermittelten Bilder beeinträchtigen Opas Wessel Gesundheitszustand dermaßen ernsthaft, dass er mit Herzversagen ins Krankenhaus gebracht wird, wo er einige Wochen danach stirbt: „‚Opa Wessel licht nämlich uff de Intensivstation. Dit Herz’ […]“, berichtete verzweifelt Oma Wessel dem gerade aus Istanbul zurückgekehrten Hasan,

> ‚Seit wann denn?’ fragte ich überrascht.
> ‚Na, als die von Abendschau dit jezeicht haben, na als die janzen Leute über die Bornholmerstraße hier

---

[531] Ebenda.
[532] Kara (2004): 14.
[533] Ebenda, S. 40.
[534] Eine Bezeichnung, die im Westen in den 60ern zum geflügelten Wort wurde (vgl. Etienne François und Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*. München: Beck Verlag, 2005, S. 388.
[535] Kara (2004): 40.

rüberjekommen sind und die Mauer jefallen is. Da hat er sich so jefreut und so jejubelt und jeschrien. Er war ja nisch mehr zu berujien. Na, du kennst ihn ja – und denn, ja, plumps lach er uff'm Teppich.'[536]

Während Opa Wessel im Krankenhaus im Sterben lag,

> [hämmerten] [a]uf der Westseite […] die Leute auf die Mauer ein, was das Zeug hielt […]. Einige Kiddis hatten die Gunst der Stunde erkannt und handelten schnell. Sie besprühten Mauerreste bunt und klebten sie auf Holz. Die Touristen aus Kyoto, Miami und L.A. griffen zu. In New York und Tokyo wurden diese Graffititeile für harte Dollars und knallharte Yens versteigert.[537]

So wird Opa Wessels Schandmauer, das Symbol „of the epic confrontation between capitalism and communism, […] a capitalist commodity."[538] Mit dem Mauerverkauf, bzw. mit der Vermarktung des „größten Exportschlager[s] der noch bestehenden DDR"[539] beschäftigte sich offiziell die DDR-Außenhandelsfirma Limex-Bau Export-Import, die

> […] Echtheitszertifikate aus[stellte], […] Galerien und Privatpersonen [belieferte] […]. Rasch waren 60 Tonnen „Parts of Berlin Wall" auf dem Weg nach Amerika, Radiostationen in Boston und Chicago boten „Brocken der Freiheit" an – 30 Dollar kostete ein Stück Weltgeschichte. Im Sommer 1990 versteigerte das berühmte Londoner Auktionshaus Sotheby's in Monte Carlo mehrere Dutzend Segmente, insgesamt hundert Meter Geschichte, für bis zu 30 000 DM pro Stück, die Einnahmen betrugen zwei Millionen Mark.[540]

Auch die bekanntesten und meist symbolischen Teile der Mauer wurden relativ schnell abgebaut, wie z. B. der Kontrollposten Checkpoint Charlie[541], der „Seismograph des Kalten Krieges"[542], wo man Jahrzehnte

---

[536] Ebenda, S. 36.

[537] Ebenda, S. 46/47.

[538] Ladd (1997): „Enterprising locals sold hacked-off pieces of concrete from tables set up at Checkpoint Charlie and the Brandenburger Gate […]. Others would rent you a hammer and chisel so that you could chop your own. Still other entrepreneurs, more ambitious and better capitalized, filled crates and trucks with this East German state property and supplied genuine Wall fragments to American department stores in time for the Christmas shopping season." (8-9)

[539] Etienne François und Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*. München: Beck Verlag, 2005, S. 399.

[540] Ebenda.

[541] Am 22. Juni 1990.

lang am Benehmen der Grenzwacht die aktuelle politische Lage und "das generelle Klima zwischen West und Ost ablesen [konnte]."[543] Im Buch von Kara kommen Hasans und Kazims Freundinnen, Cora und Sukjeet, nachdem „[s]ie […] live miterlebt [hatten], wie ein Kran das Wachthäuschen der Alliierten […] von der Mitte der Friedrichstraße entfernt hatte"[544], mit Woolworth-Tüten voll mit Betonresten von der Mauer nach Hause zurück. „Souvenirs"[545], schlussfolgert Hasan.

Die Protagonisten in Karas Roman bewerten den Fall der Mauer unterschiedlich, jeweils nach individueller, oft mit den Generationsgenossen geteilter Erfahrung und aus persönlicher Perspektive. Sie machen dies allerdings immer in engster Beziehung zu ihrem Privatleben. Während der lang ersehnte Fall der Mauer für Opa Wessel ein dramatisches Ende seines Lebens mit sich bringt, bedeutet er für die Kazans den endgültigen Zerfall ihrer Familie und für Hasans Cousine Leyla, die sich in einen amerikanischen Soldaten verliebt hatte, der in Westberlin stationiert war und an den Grenzübergängen Alpha, Bravo und Charlie arbeitete, eine mögliche Auflösung ihrer Liebesbeziehung: Redford wird nach der Öffnung der Grenze aus Berlin in die Türkei versetzt. In allen Fällen sind die Folgen dieses politischen Großereignisses für das Privatleben der Figuren ebenso tief greifend wie unerwartet. „Damals konnte ich nicht ahnen, was dieser Fall für meine Familie und mich bedeuten würde – und was er über uns bringen würde"[546], stellt Hasan am Anfang des Romans fest.

Obwohl Hasan den Bericht über die Öffnung der Berliner Mauer eifrig als ein willkommenes Alibi bzw. geeigneter Vorwand aufgreift, um mit dem alltäglichen Trott in Istanbul zu brechen und trotz der Erwartungen seiner Eltern, vor allem seiner Mutter, sein Leben nicht in der Türkei nach ihrem, sondern in Deutschland oder an einem anderen Ort nach eigenem Plan einzurichten, wirkt sich das politische Geschehen auf seine Familie unverhofft negativ aus. In Berlin angekommen entdeckt Hasan, dass sein Vater Jahrzehnte lang nicht nur geschäftsmässig zwischen West- und Ostberlin pendelte, sondern dass er in Wirklichkeit ein doppeltes Leben geführt hat: Er hatte nämlich nicht nur in Westberlin eine Familie, auch

---

[542] Bernd Stöver: Glocal. Der Checkpoint Charlie als globaler und lokaler Ort des Kalten Krieges. In: Martin Sabrow (Hrsg.): *ZeitRäume. Potsdamer Almanach des Zentrum für Zeithistorische Forschung*. Berlin: Transit Verlag, 2006, S. 193-203, hier S. 202.
[543] Ebenda, S. 200.
[544] Kara (2004): 260.
[545] Ebenda.
[546] Kara (2004): 14.

in Ostberlin unterhielt er mit einer gewissen Rosa eine Beziehung, aus der ein unehelicher Sohn geboren war:

> Baba bewegte sich in zwei Systemen, auf zwei Bühnen, wie ein Schauspieler, der seine Kostüme und Requisiten für zwei Theaterstücke bereithält. So hielt Baba alles für Ost- und Westauftritte bereit. Über die Jahre hinweg wechselte er die Systeme, seine Garderobe, seine Taschen, seine Frauen. Es war Alltag für ihn, und er hatte die Sicherheit der Mauer. Sie stand da, und nichts konnte sein Leben und seine Familie in Westberlin durcheinanderbringen.[547]

Die Mauer garantierte jahrelang die Stabilität beider Familien und gab dem Vater die Gewissheit, dass seine Lüge nicht ans Licht kommen würde. „Fein säuberlich hat er sich das ausgedacht, der Baba," bemerkt Hasan verbittert, „[n]ur mit einem Denkfehler: Die Mauer fiel; sie zerbröckelte auf Mama, Ediz und mich!"[548] Mit dem rasch fortschreitenden Abriss der Mauer, – „So als wäre gerade die Müllabfuhr dagewesen und hätte alles mitgenommen, den Mist von dreißig, vierzig Jahren. Einfach so"[549] –, wird der Osten den Kazans nicht nur metaphorisch näher, sondern kommt sehr konkret in ihr Familienleben herein. Genau am 22. Dezember 1989, an dem Tag, als das Brandenburger Tor geöffnet wurde, wird durch einen Zufall das Doppelleben Babas aufgedeckt.[550] Während Hasans Eltern auseinander gehen, die Mutter in die Türkei zurückkehrt und Bruder Ediz nach New York emigriert, gewinnt der Protagonist ein neues Familienmitglied, nämlich den Halbbruder Adem, den „Ossitürken"[551] aus Prenzlauerberg.

Neben dem Kennenlernen seines Halbbruders hat die Öffnung der Grenze für Hasan weitere positive Folgen: Sie ermöglicht ihm nämlich, die ihm noch fremden Stadtteile zu entdecken: Die DDR kennt Hasan, obwohl er „nur einige Meter vom Osten entfernt gelebt [hatte]"[552], hauptsächlich aus dem DDR-Fernsehen, das man im Westen , „[t]rotz Mauer, Stacheldraht und Kontrollen […] empfangen [konnte]"[553],

---

[547] Ebenda, S. 309.
[548] Ebenda, S. 310.
[549] Ebenda, S. 305.
[550] Ebenda, S. 131ff.
[551] Ebenda, S. 84.
[552] Kara (2004): 280.
[553] Ebenda, S. 281.

und „von kurzen Ostberlin-Besuchen und Transitfahrten nach München zu Babas Cousin“[554]. Auch die ersten Ossis und ihre Behausung lernt er erst nach dem Mauerfall kennen. Bisher „war [er] noch nicht privat zu Besuch bei Leuten auf der anderen Seite der Mauer gewesen. [Er] […] wußte noch nicht mal, wie es bei denen im Osten zu Hause aussah.“. Auf dem Weg zu Rosa, der ostdeutschen Liebhaberin seines Vaters, stellt er erstaunt fest, dass es dort „[…] wie in Westdeutschland [war]. Rasen, Blumen und Gartenzwerge.“[555]

Im Gegensatz zum jungen Hasan weigerte sich Oma Wessel nach dem Mauerfall in den Ostteil der Stadt zu gehen: „All die Jahre habn se uns an der Grenze schikaniert. Jede Kaffeetüte uffgerissen und jedet Weihnachtspaket zerfetzt und die D-Mark uns wegjenomen, und jetzt soll allet vorbei sein? Neee! Da jeh ick doch nisch hin!“[556], beschließt sie dezidiert. Nachdem, wie Ingrid, die Frau von Onkel Breschnew, Babas Geschäftspartner und bestem Freund, es formulierte „die aus’m Osten […] [m]it ihren hundert Mark Begrüßungsgeld […] alle Supermärkte in der Stadt leer gekauft [haben]“[557],

> konnte Oma Wessel kein Geschäft mehr betreten, ohne Stunden Schlange zu stehen […]. Oma Wessel kapitulierte vor soviel Andrang. Sie verließ sich auf ihre Vorratskammer und ging nicht mehr aus dem Haus. Der Notfall war jetzt eingetreten. Dackel Susi wurde von mir Gassi geführt, und zu Opa Wessel ins Krankenhaus fuhren wir mit dem Taxi. Vollgestopfte Busse und U-Bahn kamen für die sonst so sparsame Oma nicht mehr in Frage.“[558]

In Karas Roman geht die größte Angst der Protagonisten aus Leander Haußmanns Film *Herr Lehmann* in Erfüllung, dass „sie [..] jetzt [nach der Mauerfall, I.M.] alle rüber kommen.“ Die Ostberliner überschwemmten die Stadt, „kauften alles weg“[559] und „[vertrieben] alle Westberliner aus den Bahnhöfen

---

[554] Ebenda.
[555] Ebenda, S. 283.
[556] Ebenda, S. 45.
[557] Ebenda, S. 30.
[558] Ebenda, S. 44.
[559] Ebenda.

[…]. Sogar die Punks vom Bahnhof Zoo, die Gammelfritzen, waren plötzlich weg. Wie vom Berliner Erdboden verschluckt“[560], bemerkt Hasan überrascht.

Trotz negativer Auswirkungen des Mauerfalls auf das Familienleben der Hauptfigur greift Hasan dankbar die politischen Entwicklungen der Wende auf, um von der Vergangenheit Abschied zu nehmen und sein Leben aufs Neue zu gestalten. Das sich im Prozess der Vereinigung befindende Berlin dient ihm dabei als Übergangsstation bzw. als Sprungbrett: „Der Nomade in mir trieb mich zu neuen Orten, Plätzen, Städten und Straßen. Ich wollte weiter nach Westen, nach London, New York, San Francisco oder nach Osten? Nach Tokio, Teheran, Taschkent. Flughafen, Bahnhöfe, Hotelzimmer. Nicht hier, nicht da, einfach fort sein […].“[561]

Den persönlichen Rückschlägen, die aufs Engste mit der veränderten politischen Lage verbunden waren, zum Trotz, steht er den weiteren Entwicklungen, wie der Vereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990, mit der das Buch endet, und der unsicheren Zukunft immer optimistisch gegenüber. Diese Haltung unterscheidet ihn deutlich von den Protagonisten aus dem Film und Roman *Herr Lehmann*, die den Mauerfall mit Angst und Erschütterung wahrnehmen und die durch die politischen Ereignisse verursachen Veränderungen ihrer Alltagspraxis möglichst nach vorne zu verschieben versuchten. Dies hängt m. E. zum großen Teil mit der jeweils unterschiedlichen Bewertung des Lebensortes zusammen. Während die Figuren in *Herr Lehmann* der Übersichtlichkeit Westberlins und insbesondere Kreuzbergs unkritisch gegenüber stehen, da sie ihnen eine Kontinuität ihres Alltags garantiert, erfahren die Protagonisten türkischer Herkunft in *Selam Berlin* die Provinzialität der Stadt als einen Nachteil. Westberlin ist für sie „muffig“ und „piefig“[562] und ähnelt darüber hinaus einem „Rattenloch“ bzw. „-käfig“[563]. „In Berlin gab es Atze, Matze, Piefkes und Schmidkes, sonst nichts!“, beobachtet der Erzähler, „Der Rest waren Ausländer, ausländischer Mitbürger, Asylant, Fremder, Gastarbeiter, Zuwanderer …“[564]

---

[560] Ebenda, S. 20.
[561] Kara (2004): 381.
[562] Ebenda, S. 348.
[563] Ebenda, S. 291 und 125.
[564] Ebenda, S. 375.

4.9. Das neue Berlin der Minderheiten

Anders als in *Herr Lehmann*, aber ähnlich wie in *Selam Berlin* verhält es sich in *Berlin is in Germany*, dem Film von Hannes Stöhr. Stöhrs Berlin ist in krassem Gegensatz zu dem Bild dieser Stadt in *Herr Lehmann* ein Berlin der Minderheiten. Für den Protagonisten, Martin, der sein Leben in der Freiheit aufs Neue gestalten will, ist gerade der Kubaner Enrique eine Person, die Martin sich zum Vorbild nimmt: "the figure of Enrique is perhaps useful to Martin as a representative of the possibility of cultural adaptation. In fact, Enrique has overcome culture-shock twice, having moved first to the GDR, before, by default, becoming a citizen of united Germany."[565] Das erfolgreiche Leben Enriques als Taxifahrer im vereinigten Berlin und als Familienvater motivieren Martin bei seinen Versuchen, sich trotz Missgeschick und Enttäuschung mit der fremden Realität anzufreunden und seinen Streit um den Platz in seiner Familie und in der neuen Gesellschaft nicht aufzugeben. Neben Enrique gehören Martins Kumpel aus dem Knast, der Ungare Victor Valentin, der einen Sexshop hat, und die Studentin/Prostituierte jugoslawisch-österreichischer Abstammung, Ludmila, zu dem Freundeskreis Martins. Beide versuchen, indem sie am Rande der Legalität balancieren (und oft die Grenze des juristisch Erlaubten überschreiten), sich in einer neuen Wirklichkeit zurechtzufinden. Martin selber, „der letzte Ossi", wie eine Zeitung über ihn berichtet, scheint „like his foreign-born friends, […] […] fated to remain an outsider in his own land."[566] In diesem vertritt er die Gruppe der neuen Bürger der Bundesrepublik, die "no longer at home at their own homes, […] have become the country's latest 'Ausländer'"[567], die sich an die westdeutsche Mehrheit, welche im Film von Wolfgang, dem neuen Freund Manuelas, repräsentiert wird, anpassen müssen.

> There is no mutuality in the integration that is on display here since it is only the east Germans who are expected to adapt and to conform to the new society", bemerkt Nick Hodgin in diesem Zusammenhang, "Thus the message is less a call for tolerance and mutual respect but rather a strategy for survival: only a complete departure from the past and self-assimilation into the greater west German body can then ensure a happy ending.[568]

---

[565] David Clarke: Representations of East German Masculinity in Hannes Stöhr's 'Berlin is in Germany' and Andreas Kleinert's 'Wege in die Nacht'. In: *German Life and Letters* 55 (2002):4, S.434-449, hier S. 439.

[566] Kapczynski (2007): 90.

[567] Ebenda.

[568] Nick Hodgin: 'Berlin is in Germany' and 'Good Bye, Lenin!' Taking Leave of the GDR? In: *Debatte*, Vol. 12, No. 1, 2004, S. 25-45, hier S. 34.

Die Figur von Martins Freund Peter, dem stereotypischen Jammer-Ossi, veranschaulicht, wie schwierig und manchmal sogar unmöglich es ist, Abschied von der Vergangenheit zu nehmen, und macht deutlich, dass nicht jede Lebensgeschichte zu einem *happy ending* führt. Peter schafft es nicht, in der kapitalistischen Gesellschaft, in der, wie er meint, nur der materielle Besitz in zwischenmenschlichen Beziehungen den persönlichen Wert des Menschen bestimmt – „haste nischt, biste nischt" –, auf die eigenen Füße zu kommen. Nach schlechten Erfahrungen auf einer Baustelle in Stuttgart, wo „erst […] die Einheimischen [kommen], dann der Giuseppe, dann Achmed und ganz am Schluss, dann kommt der Zoni", hat er sich zurück in Berlin ohne Erfolg als Raumdesigner und Eisverkäufer versucht. „Ich wollte mich selbständig machen", sagt er zu Martin während einer Trabifahrt durch Berlin, „aber das war alles zu kompliziert." Peter scheitert sogar dann, als er vom Dach seiner Plattenbauwohnung springen will: Martin, der gerade in Berlin eingetroffen ist, rät ihm vom Selbstmord ab. Aber auch für Martin selbst stellen seine persönliche Vergangenheit wie seine Erinnerung an das Leben in der DDR, beides wichtige Faktoren, die seine Identität prägen, in zweifacher Hinsicht einen Ballast dar. Als Vorbestrafter darf er nicht ohne weiteres als Taxifahrer tätig sein, die Prüfung, die den Zugang zum neuen, berufstätigen Leben bedeuten sollte und auf die er sich monatelang rastlos vorbereitet hat, wird aus diesem Grund roh unterbrochen, sein Traum von der Taxilizenz rücksichtslos zerstört. Vor allem aber seine Sozialisation in der DDR und der gleichzeitige Mangel an Erfahrung mit der deutschen Realität nach der Vereinigung scheinen das größte Hindernis auf dem Weg zur Verwirklichung seiner Pläne zu sein:

> Martin's desire for future stability lies in negotiating his way through the present, and, crucially, in forgetting the co-ordinates of the past. The past is only available to him as a mental map, an anachronistic frame of reference, which no longer corresponds with the Berlin around him. During his absence Berlin has undergone a radical, and controversial urban makeover, with statues removed and streets renamed […]. Whatever the specifics of his desires, it is Martin's umlernen (relearning) that the key to his success lies; mental miscegenation is offered as a guiding principle for success in modern Germany.[569]

[569] Ebenda, S. 32/33.

4.10. Topographische Orientierungspunkte

Diese psychologischen Koordinate der Vergangenheit symbolisiert im Film ein topographischer Bezugspunkt, an dem Martin sich im vereinigten Berlin fortdauernd, bewusst oder unbewusst, orientiert, nämlich der Fernsehturm am Ostberliner Alexanderplatz.

Nach dem Mauerbau entwickelte sich Berlin zu zwei getrennten Städten, jede mit eigener Infrastruktur und unterschiedlicher städtebaulicher Form.[570] In den Jahren 1965-1969 im unmittelbaren Zentrum Ostberlins gebaut, dominierte der Berliner Fernsehturm mit 368 Metern die Landschaft sowohl von Ost- wie Westberlin und wurde von der DDR-Regierung als Prestigeprojekt gesehen, das als der Beweis für die Überlegenheit des sozialistischen Ostdeutschlands der kapitalistischen Bundesrepublik gegenüber allzu gerne zu Propagandazwecken eingesetzt wurde. Im Bewusstsein der wichtigen Rolle, die geographische Wahrzeichen bei der Entstehung einer kollektiven Identität erfüllen, versuchte die DDR mit monumentalen Gebäuden wie dem Fernsehturm ein Stadtzentrum zu gestalten, das gleichzeitig der politische Mittelpunkt der Stadt sein sollte[571]:

> Buildings matter. So do statues, ruins and even stretches of vacant land. Buildings provide shelter for human activities, but it is the activities, not the shelter, that make structures and spaces important to human beings trying to define their place on this earth. Buildings and monuments are also the visible remnants of the past: they often outlast the human beings who created them. How these structures are seen, treated, and remembered sheds light on a collective identity that is more felt than articulated.[572]

Dieses „Symbol mit Aussicht“, wie Peter Müller den Fernsehturm im Titel seines Buches bezeichnet[573], stellt ein visuelles Motiv des Films dar, das immer wieder zurückkehrt. Die eindrucksvolle Reise nach Berlin, die Martin nach der Entlassung aus der Justizvollzugsanstalt unternimmt und auf der er in Berlin

---

[570] Hanns-Uve Schwedler: Berlin - eine zweimalige Stadt. Stadtplanung im Spannungsfeld vieler Interessen. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (B 34-35/2001), spricht von der polyzentrischen Raumstruktur im Westen und der monozentrischen im Osten. (http://www.bpb.de/publikationen/KASWLQ.html, zuletzt gesichtet am 18.09.2009).
[571] Ebenda.
[572] Brian Ladd: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.
[573] Peter Müller: *Symbol mit Aussicht. Der Ost-Berliner Fernsehturm*. Berlin: Verlag für Bauwesen, 2000.

nur mit Mühe seinen Weg finden kann, endet in einem Hotel im Plattenbauwohnviertel im Ostteil der Stadt. Aus dem Fenster seines Hotelzimmers schaut Martin bei Sonnenuntergang auf den Fernsehturm. Auch als er seinen Freund Peter, der sich vom Dach seiner Plattenbauwohnung werfen will, vor diesem Schritt rettet und als sie später im Film mit Enrique auf dem Balkon Skat spielen, ragt die typische Silhouette über dem Horizont. Beim Autofahren in Enriques Mercedes in Vorbereitung auf die Taxifahrerprüfung wird das charakteristische Gebäude, neben den Mauerresten, in der darauffolgenden close-up-Aufnahme dem Mercedesstern gegenübergestellt. Auch bei der erotischen Szene zwischen Martin und Ludmila, die zwar kurz eingeleitet, danach aber schnell weggeblendet wird, liefert die Panoramaaussicht Berlins mit der phallischen Form des Fernsehturms prominent im Bild in der Tradition des frühen Hollywoodfilms einen eindeutigen Kommentar.

Besonders kennzeichnend ist aber die Szene im *Telecafé* in der Turmkugel, „dem höchsten Restaurant Berlins“[574], wo Manuela Martins topographische Kenntnisse der Stadt im Hinblick auf das bevorstehende Taxifahrerexamen prüft. Die Szene fängt mit der Ansicht der Fernsehturmkugel und der Aussicht auf die Stadt unten an, dann wird dem Zuschauer der Binnenraum des Restaurants vor Augen geführt, wo Manuela, im Hintergrund das Panorama Berlins, an einem Tisch Martin abfragt. Martin scheint gut vorbereitet zu sein, er beschreibt mögliche Taxirouten sowohl im Westen wie im Osten der Stadt fast fehlerlos, obwohl die meisten Straßen in Ostberlin nach der Wende umbenannt wurden. So ist z.B. Leninplatz Platz der Vereinten Nationen geworden, die Dimitroffstraße Danzigerstraße, die Schivelbeinerstraße hieß früher mal die Willi Bedelstraße und die Behmstraße Helmut Juststraße. „Im Osten bist du fit“, stellt Manuela zufrieden fest, „musst du bloß die einzelnen alten Namen vergessen“, fügt sie hinzu.

Im Zusammenhang mit dem topographischen Wandel Berlins und dem Straßennamenwechsel überrascht nicht mehr die eher vorsichtige Reaktion Martins auf die einfache Frage, ob er Berliner sei. „Tja, kann man so sagen, ja“, antwortet er zögernd einem Mitarbeiter der Taxizentrale. Martin ist ein gebürtiger Berliner, der sich in seiner Heimatstadt als Fremder, „lost in space“[575], fühlt und sie aufs Neue kennenlernen muss. „Das ist richtig, richtig schwere Arbeit“, gesteht er Victor, „Den Westen kenn’ ick nicht, im Osten ist alles umbenannt.“ Vom Anfang an mit Regelmaß ins Bild gebracht, erinnert der Fernsehturm den Protagonisten

---

[574] www.berlinerfernsehturm.de (zuletzt gesichtet am 18.09.2009).
[575] Kapczynski (2007): 89.

(und gleichzeitig dem Zuschauer) an Martins ostdeutsche Vergangenheit. Erst gegen Ende der Geschichte, wenn Martin sich die neue Wirklichkeit zu eigen gemacht zu haben scheint und sein Leben endlich eine gute Wendung nimmt[576], büßt das Gebäude seine Rolle als topographischer Orientierungs- und persönlicher Identifikationspunkt ein und verschwindet endgültig aus der Sicht.

4.11. Das neue Berlin

'Die größte Baustelle Europas' ist inzwischen zum Synonym für Berlin geworden", hebt Hanns-Uve Schwedler in seinem Aufsatz zur architektonischen Entwicklung der Hauptstadt nach der Wende hervor:

> Seit dem Fall der Mauer 1989 erlebt und durchlebt die Stadt einen umfassenden wirtschaftlichen, politischen, sozialen, vor allem aber auch städtebaulichen Wandel, für den es kaum Parallelen gibt. Es geht um nicht weniger als um das Zusammenführung zweier Millionenstädte mit extrem unterschiedlichen städtebaulichen Leitbildern während der vergangenen 50 Jahre.[577]

Dieses Bild von einer Stadt, die sich im Transformationsprozess befindet, wird auch im Film von Hannes Stöhr bereits in dem Vorspann inszeniert. Berlin wird als eine Baustelle dargestellt, die Martin auf der Reise aus der Brandenburgischen Provinz in die Hauptstadt des vereinigten Deutschlands aus dem Zugfenster beobachtet. Die topographischen Veränderungen in Berlin stehen im Film Symbol für die gesellschaftliche Transformation in Deutschland seit 1989.

Mit den politischen Entwicklungen der Wende und der physischen Beseitigung der Mauer entstand in Berlin, wie Brüns es formuliert, „eine paradoxe Situation": Durch den „schockhafte[n] Zusammenbruch des – *durch die Mauer um so definierteren* – Stadtraumes" wurden „dem über seine vorangegangene Teilung

---

[576] Im Kontrast zu dem offenen, aber hoffnungsvollen Schluss des Films stehen, laut Stöhr, die meisten authentischen Schicksale vieler der seit DDR-Zeiten einsitzenden Langstrafer, die er in Vorbereitung auf den Film untersucht hatte: „Im echten Leben finden solche Geschichten dauernd statt […]. Und diese Geschichten gehen selten gut aus. Unsere Entscheidung war, in der Geschichte vom authentischen Fall wegzugehen: dann wird der Kuß möglich, der Kuß und die Hoffnung." http://www.hoehnepresse-media.de/biig/pdf/BG-Presseheft.pdf (zuletzt gesichtet am 18.09.2009).

[577] Hanns-Uve Schwedler (2001) (http://www.bpb.de/publikationen/KASWLQ.html, zuletzt gesichtet am 18.09.2009).

als heterogen definierten Stadtkörper ein neues, auf Ganzheit, Einheit und Kohärenz zielendes Körperbild aufgezwungen."[578] Die gesamte räumliche Struktur Berlins verschob sich, die große Brachfläche im Zentrum der vereinigten Stadt, diese auf einmal entstandene „innenstädtische Peripherie"[579], wurde, gerade wegen ihrer neuen zentralen Lage, zu der teuersten und meist begehrten Baufläche der Hauptstadt. Auch in *Berlin is in Germany* „ist die Mitte der Stadt [noch] nicht gebrauchsfertig", das neue Zentrum der vereinigten Hauptstadt fehlt noch, die Vereinigung des Ostens mit dem Westen ist noch nicht vollzogen, weder topographisch noch gesellschaftlich. Sie ist, zehn Jahre nach dem Mauerfall, noch immer *work in progress*. Doch weist das Brachland im geographischen Stadtzentrum nicht nur auf die vergangenen, verlorenen Stadts- und Gruppenidentitäten hin, sondern stellt „zugleich Sinnbild für die Startbedingungen eines neuen Selbstverständnisses"[580] dar. Ein neuer Start bzw. das „Neu-Anfangen-Müssen"[581] wird allerdings nicht allen Bürgern des vereinigten Deutschlands abverlangt, sondern nur den Ossis, so die Botschaft des Films.

Die sich rasant verändernde Gestalt der Stadt entspricht den politischen und gesellschaftlichen Prozessen in Deutschland nach der Wende und symbolisiert gleichzeitig der sich im Leben von Martin vollziehende Wandel und Martins Suche nach einer neuen Identität:

> Negotiating and readjusting to this new life serves as a premise for a journey of discovery, a small-scale Prussian odyssey, that traces his progress through a city which is simultaneously recognisable and unfamiliar to him. His rehabilitation depends on him withstanding the numerous trials and dangers that the city poses and successfully mastering the new values and codes of a different system and society.[582]

---

[578] Elke Brüns: *Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*. München: Wilhelm Vink Verlag: 2006, S. 55-56.

[579] Klaus Hartung am 6. Juni 1995: So viel Übergang war nie. Christo verhüllt den Reichstag. Doch zugleich offenbart sich in Berlin eine Zäsur: Die Stadt findet zu sich selber zurück, und die Politik rückt wieder näher an die Wirklichkeit. In *Die Zeit*. Zitiert in Brüns (2006): 56.

[580] Ebenda.

[581] www.hoehenpresse-media.de/biig/pdf/BG-Presseheft.pdf (zuletzt gesichtet am 18.09.2009).

[582] Hodgin (2004): 31.

Wie die Stadt ist auch Martin entortet und ständig in Bewegung[583]. Er repräsentiert in diesem die Ostdeutschen als eine Teilgruppe der gesamtdeutschen Gesellschaft, die durch den Beitritt der DDR zur BRD entwurzelt, ihren Platz im vereinigten Deutschland, so die Botschaft des Films, nur durch die Anpassung an westdeutsche Gesellschaftsregeln erwerben kann.[584] Kapczynski hat Recht, wenn sie die Beobachtung macht, dass „Stohr's [sic!] film does not embrace the principle of Wiedervereinigung and instead employs a series of narrative and stylistic tools that emphasize East Germans' displacement and detachment, both from the socialist past and from the present society in which they must try to find their place."[585]

Aus der Lektüre anderer Wendetexte kann man allerdings schließen, dass die topographischen Veränderungen Berlins, die erst mit der Teilung und dann mit dem Mauerfall zusammenhangen, nicht nur die Neupositionierung der Ostdeutschen in der Gesellschaft forderte, wie Stöhr mit seinem Film meint, sondern auch eine Neudefinierung der Westdeutschen notwendig machte. Auf diesen Umstand gehe ich im nächsten Kapitel dieser Arbeit ein, in dem ich zwei Romane westdeutscher Autoren analysiere. Beide Texte beleuchten die Ereignisse der Wende aus der Westperspektive, zeigen den wechselseitigen Einfluss zwischen dem weiblich semantisierten Berliner Stadtkörper und dem Identitätsverlust ihrer weiblichen Hauptfiguren. Dabei verorten sie ihre Geschichten in der obengenannten innenstädtischen Peripherie Berlins, noch vordem sie nach der Vereinigung zu der größten Baustelle Europas promovierte und bringt diesen Ort in engen Zusammenhang mit Narrativen von sexueller Gewalt.

---

[583] "[D]as Element der Bewegung", legt der Regisseur dar, ist „über den ganzen Film […] entscheidend: Tram, Zug, Taxi, Ubahnfahrten, alles bewegt sich, verändert sich." www.hoehenpresse-media.de/biig/pdf/BG-Presseheft.pdf (zuletzt gesichtet am 18.09.2009). Vgl. auch Kapczynski (2007): 94.

[584] Ein Beispiel von einem in die bundesdeutsche Gesellschaft gut integrierten Ossi stellt im Film Martins Frau, Manuela, dar.

[585] Kapczynski (2007): 91.

5.0. DIE VERRÄUMLICHUNG DES GEDÄCHTNISSES. KARTOGRAFIERUNG EINES GESCHÄNDETEN (STADT)KÖRPERS

„Nichts von dem, was du kennst, wird nach dieser Nacht bleiben, wie es ist. Und nur Geschichten, die man sich davon erzählt, bestimmen, was wird“[586], klärt der Grenzhund in der Schlussszene in *Nox*, dem Roman Thomas Hettches aus dem Jahr 1995, den Ich-Erzähler auf. Diese relativ kurze Aussage einer fiktionalen Schäferhundfigur[587] bringt die Gedächtnistheorie Jan Assmanns auf den Punkt. Die Nacht des 9. November 1989, in die der Autor die Handlung seines Textes einschreibt, stellt einen Bruch in der Kontinuität[588] der deutsch-deutschen Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg dar. Diese Zäsur macht die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart[589], d.h. zwischen der Zeit vor und der Zeit nach dem Mauerfall möglich. Mit der Aussage des Wachhundes wird gleichzeitig die narrative Rekonstruktivität des Kollektivgedächtnisses betont. Ereignisse aus der Vergangenheit sind erklärungsbedürftig und erhalten ihren gesellschaftlichen Sinn erst im Prozess der Narrativierung: „Die Erfahrungen des Umbruchs und seine Folgen konstituieren sich […] daraus, wie sie sprachlich transformiert werden, und das heißt auch, welche Legenden daraus entstehen.“[590] Darüber hinaus deuten die Worte des Hundes darauf hin, dass die Vergangenheit nicht nur nachträglich narrativ geschaffen, sondern auch „fortwährend von den sich

---

[586] Thomas Hettche: *Nox*, Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1995, S. 156.

[587] Heide Hollmer und Albert Meier zufolge hat Hettche die Geschichte des Grenzhundes einem Essay von Marie-Luise Scherer entnomen, das unter dem Titel „Die Hundegrenze“ im Februar 1994 in *Der Spiegel* (6/1994) publiziert wurde. Vgl. dazu: Heide Hollmer u. Albert Meier: 'Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe': der 9. November 1989 in Thomas Brussigs "Helden wie wir" und in Thomas Hettches "Nox". In: *Deutsche Akademie für die Sprache und Dichtung.* Jahrbuch 1999, S. 112/131, hier S. 127.

[588] Eric Hobsbawm and Terence Ranger (ed.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, [1983] 2004: “break in continuity” (S. 7).

[589] Vgl. J. Assmann (1997): 32.

[590] Ulrike Bremer: *Versionen der Wende. Eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutschen Autoren zur Wiedervereinigung*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 2002, S. 117.

wandelnden Bezugsrahmen der fortschreitenden Gegenwart her reorganisiert wird“[591] und so Einfluss auf die Zukunft nimmt.

Abhängig von der Perspektive, aus der sie geschrieben werden, nehmen (fiktionale) Erzählungen auf historische Begebenheiten auf unterschiedliche Weise Bezug. Das oben erwähnte Werk von Thomas Hettche z. B. verknüpft den Mauerfall mit dem Motiv des sexuellen Eindringens. Inka Pareis Roman *Die Schattenboxerin* (1999)[592], der neben *Nox* in diesem Kapitel zentral steht, ist eine Geschichte der Vergewaltigung und deren Verarbeitung und, allgemein gefasst, eine Geschichte eines persönlichen wie historischen Umbruchs, der immer mit dem Verlust der alten und mit der Suche nach einer neuen Identität verbunden ist. Beide Texte bringen die Ereignisse der Wende also mit einem spezifischen Narrativ, nämlich der von sexueller Gewalterfahrung in einen engen Zusammenhang. Während *Nox*, wie bereits angedeutet, die Ereignisse der Nacht, in der die Mauer fiel, bzw. „[…] den Verlauf der Stunden, in der sich Ost und West in den Armen lagen [lakonisch] [protokolliert]“[593], beansprucht die Handlung von Pareis *Die Schattenboxerin* einen längeren Zeitabschnitt: vom Frühling 1989 bis in das Jahr 1991. Obwohl der Öffnung der deutsch-deutschen Grenze selbst eine weniger ausgeprägte Stelle im Roman zukommt, bestimmt der Mauerfall das Stadtbild von Berlin, „through which the characters move. The narrative traverses the city across the former borders between East and West from Friedrichstraße to Wedding, from Neukölln to Schöneweide.”[594] Die (gewaltsame) Überschreitung von Grenzen[595], körperlichen wie topographischen, ist das Hauptmotiv beider Romane.

---

[591] J. Assmann (1997): 41/42.

[592] Inka Parei: *Die Schattenboxerin*, Frankfurt a/Main: Schöffling & Co, (1999) 2000.

[593] Thomas E. Schmidt: Einigkeit und Schmerz und Gleichheit. In: *Frankfurter Rundschau*, 21.03.1995.

[594] Katharina Gerstenberger: Play Zones: The Erotics of the New Berlin. In: *The German Quarterly* 76(2003)3, pp. 259-272, hier S. 264.

[595] Hollmer und Meier sprechen in Bezug auf *Nox* von „Verschränkung vielfältiger Varianten der ‘Transgression’” und nennen neben den „ganz konkreten politisch-topographischen Bewegungen, d.h. d[en] zahlreichen Überschreitungen der Grenze zwischen Ost und West” und den „Überschreitungen sexueller Grenzen” auch „die Verletzung der traditionellen Differenz von Fakta und und Fikta, Wirklichkeit und Text, in der subversiven Integration realer Motive in ihren neuen poetischen, d.h. ‘phantastischen’ Kontext.” (Hollmer 1999: 128).

5.1. Niemandsland

Der Schauplatz der Handlungen von *Nox* und *Die Schattenboxerin* ist das Berlin der Wendezeit. Interessanterweise verorten beide Autoren ihre Geschichten nicht nur ganz konkret in der Topographie Berlins, sondern situieren sie auch größtenteils im geographischen Niemandsland, im direkten Grenzstreifen bzw. in der Peripherie der Stadt. Das Herumirren der Protagonistin in *Nox* durch das Berlin der Nacht vom Mauerfall endet mit einem sadomasochistischen Spektakel in dem direkt an der Mauer grenzenden Institut für Pathologische Anatomie der Ostberliner Charité, gebaut „im Sumpfland, durch das bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts noch ein Seitenarm der Panke floß."[596] Ähnlich wie Hettches *Nox*, spielt die Handlung von Inka Pareis Roman "in a Berlin that is equally away from the glittery Kurfürstendamm, the gigantic Potsdammerplatz, or the trendy Oranienburgerstraße."[597] Die Schriftstellerin "kartografiert ein Windschatten-Berlin, dessen Hinterhöfe und Abbruchhäuser kaum etwas ahnen lassen vom Glanz und Aufbruchhunger der expandierenden Weltstadt."[598] „Immun gegen die aktuelle Berlin-Euphorie, outet sie die Stadt als Trash-Moloch mit müllverstopften Hinterhöfen, streunenden Hunden und zwielichtigen Gestalten."[599] Sie ist an geographischen und sozialen Margen Berlins interessiert, da, wie sie es selbst hervorhebt, „[…] [man] [v]on einer Randposition aus […] viel über die Mitte einer Gesellschaft aussagen [kann]. Es ist eine Art distanzierte Wahrnehmung der Gesellschaft, wo sie angeblich reibungslos funktioniert."[600]

Der größte Unterschied zwischen dem Texte von Parei und dem von Hettche ist die Tatsache, dass

> Hettche reads the opened wall as a scar that starts bleeding again on 9 November 1989, as his protagonists put their bodies through acts of extreme sado-masochistic violence during that same night. In *Schattenboxerin*, by

---

[596] Hettche (1995): 124.

[597] Gerstenberger (2003): 264.

[598] Peter Henning: Im Windschatten. In: *FACTS* 14.10.1999 (www.facts.ch).

[599] Ulrike Knöfel: Frau Rambo aus Berlin In: *Der Spiegel*, 11.10.1999.

[600] Harald Klaus: Blick vom Rand zur Mitte. Schreiben kann man nicht lernen, Reflexion schon. In*: Die Presse*, 10.05.2004. Diese Randposition, von der man die Gesellschaft beobachten kann, räumt Parei auch ihrer Protagonistin Hell ein, die arbeitslos ist und eine illegale Unterkunft in Ostberlin gefunden hat.

contrast, the opening of the wall[601] enables a healing process as the protagonist moves through the unifying city while she is coming to terms with the experience of sexual violation.[602]

Beide Romane zeigen Berlin "as a city whose districts and localities must be imbued with new meaning after the fall of the wall."[603] Dieser historische Bruch veranschaulicht besonders stark die Tatsache, dass mit einer einschneidenden politischen Transformation nicht nur stadträumliche, sondern auch soziale und kulturelle Veränderungen in der Topographie der Stadt eng zusammenhängen. Da „[…] der Raum […] in der kollektiven und kulturellen Mnemotechnik […] die Hauptrolle [spielt]"[604] und „Bezugspunkte eines neuen kulturelle Gedächtnisses"[605] bietet, ist er deutungsbedürftig. Ähnlich wie konkrete topographische Elemente, Jan Assmann zufolge, Kristallisationspunkte für das Kollektivgedächtnis schaffen[606], bestimmt räumliche Orientierung in *Nox* und *Die Schattenboxerin* die eigene Positionierung der Figuren in der Umwelt.

Nach dem gewalttätigen Tod des Erzählers in *Nox* verlässt seine Mörderin, die gleichzeitig die Hauptfigur des Romans ist, ihre Wohnung in Westberlin und läuft ohne für den Leser erkennbares Ziel in der Nacht des Mauerfalls durch die Stadt herum. Dabei diagnostiziert sie den eigenen Identitätsverlust: „Nur ich, dachte sie, habe keinen Ort und bin weniger als Dinge."[607] Parallel dazu stellen geographische Orte Berlins wichtige Anhaltspunkte der Erinnerung von Hell, der Protagonistin in Pareis Roman. Nachdem sie am 1. Mai 1989, am Tag der Straßenkrawallen in Kreuzberg, auf der Flucht vor dem Polizeieinsatz von einem Baske am Gelände des seit dem Mauerbau verödeten Görlitzer Bahnhofs vergewaltigt wurde, verlässt sie ihre Wohnung in dem „von Tagespolitik unberührte[n]" Neukölln in der Nähe von der Mauer und bezieht nach dem Mauerfall illegal ein altes, zur Sanierung bestimmtes Haus in der Lehniner Straße in Ostberlin,

---

[601] Der Verarbeitungsprozess setzt bereits vor dem Mauerfall an, als Hell in den Osten umzieht. Dass dies noch vor der Öffnung der Grenze passiert, ist von der Tatsache abzuleiten, dass sie in ihrer neulich bezogenen Wohnung in Ostberlin im September die Fernsehbilder von ostdeutschen Bürgern sieht, die im Sommer 1989 über eine Botschaft (entweder in Prag, Warschau oder Budapest) ihre Ausreise zu erzwingen versuchen. Vgl. Parei 2000: 114/115.

[602] Gerstenberger (2003): 264.

[603] Ebenda, S. 260.

[604] J. Assmann (1997): 59/60.

[605] Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999, S. 309.

[606] J. Assmann (1997): 38.

[607] Hettche (1995): 42.

aus dem die meisten Bewohner bereits „in den Plattenbau, mit Zentralheizung und Müllschlucker, draußen in Marzahn oder Hellersdorf“[608] umgezogen sind.

Das traumatische Erlebnis am Görlitzer Bahnhof verursacht Hells “physical and emotional re-location.”[609] Ihr Identitätsverlust entspricht dem Identitätsverlust Berlins der Wendezeit. Dieser Prozess der Identitätsauflösung wird metaphorisch in Hells Traum dargestellt, in dem sie sich den zerfaserten Stadtplan Berlins anschaut, „eine[n] dieser Patentgefalteten, die Marke, die in der Stadt am häufigsten im Umlauf ist“[610]:

> Der Stadtplan ist jetzt ganz auseinandergefaltet, bis zu den wenig benutzten, noch druckfrischen äußeren Rändern […].
> Ich selbst befinde mich im Zentrum, ungefähr zwischen N 12 und T 7, und dieses Zentrum löst sich langsam auf. Am Tiergarten, abgegriffen vom vielen Blättern, kleben Krümel einstigen Grüns. Siegessäule und Brandenburger Tor sind völlig in Knickfurchen verschwunden.
> Am schlimmsten aber ist es um die Gegend rund um das nördliche Neukölln bestellt, denn dort ist ein Loch. Ich weiß, das ich auf das Loch zurutsche, es jeden Augenblick mit einem durch mein Gewicht verursachten Riß vergrößern und in die dahinterlegende Dunkelheit stürzen werde. Der Versuch, meinen Schwerpunkt durch Neigung des Kopfes nach Nordwesten zu verlagern, ist im Grunde lächerlich, aber es funktioniert […].
> Am Fraenkelufer bleibe ich mit einem Zipfel meiner Kleidung an der kommaartigen Schraffur einer Postzustellgrenze hängen. Es gelingt mir, mich mit einem Schwung wieder loszureißen und zum Kanal zu rollen […]. Von mir ist jetzt nur noch das Wasser. Im Wasser, denke ich mir, werde ich leichter sein. Der Riß kann mir dann nichts mehr anhaben. Kopfüber, mit durchgedrückten Knien, tauche ich in ein Blau, das sich nicht naß anfühlt, eine schönwetterhimmelfarbene Drucksicht, die mich nach Osten trägt.[611]

Anders als Herr Lehmann bei Regener und Haußmann oder Hasan in Karas *Selam Berlin* assoziiert die Protagonistin Kreuzberg bereits vor der Vergewaltigung weder mit einem Ort, der, wie bei Regener / Haußmann, durch seine außergewöhnliche politisch-geographische Lage ein unkompliziertes, ungestörtes und verpflichtungsfreies Leben rechtfertigt, noch, wie in *Selam Berlin*, mit einem Refugium, das durch

---

[608] Parei (2000): 7.
[609] Gerstenberger (2003): 267.
[610] Parei (2000): 104.
[611] Ebenda, S. 106/107.

seine gemischte ethnische Bevölkerung dem Protagonisten Zuflucht vor der aufkommenden Gefahr seitens der Neonazis[612] bietet, sondern mit Gewalt und Bedrohung. Im Anlauf auf die 1. Mai-Demonstration, die Hell sich zusammen mit den Bewohnern dieses Stadtteils anschauen will, bereitet sie zur Sicherheit einen möglichen Fluchtweg vor:

> Während ich […] entlang der großen Bürgersteigplatten voranschreite, zähle ich mir immer wieder die fünf Seitenstraßen auf, hinter denen ich abbiegen und, falls es zu gefährlich wird, schnell verschwinden kann: Glogauer, Liegnitzer, Forster, Ohlauer, Lausitzer. Seitenstraßen führen in ruhiges Gebiet. Es ist möglich, von dort aus eine Haltestelle zu erreichen. In regelmäßigen Abständen nähert sich brummend und schwankend der gelbe Doppelstockbus, der den Kottbusser Damm entlang aus der Gefahrenzone fährt.[613]

Das politische Engagement eines Teils der Kreuzberger Bevölkerung und die Multikulturalität dieses Stadtviertels, die schon auf den ersten Blick auffällt: „Die Bürgersteige sind dicht gefüllt mit Dreadlocks, schlecht sitzenden Anzügen, dem hitzeflirrenden Synthetikstoff schwarzer Kopftücher, den rauen, schlecht durchbluteten Händen von Straßenkämpfern, eiternden Naseringen und nackten, weißen Waden über klobigen Stiefeln“[614], haben ihre gewalttätige Kehrseite, von der die Protagonistin nicht verschont bleibt.

Nachdem sie die ersten Monate nach der Vergewaltigung, die gerade auf die Zeit des Mauerfalls und des Vereinigungsprozesses fielen, in der Einsamkeit und Geschlossenheit ihrer Westberliner Wohnung verbracht hat[615], versucht sie sich von ihrer neuen Ostberliner Unterkunft aus langsam die Stadt wieder zu eigen zu machen. Wie Martin Schulz, der Protagonist in *Berlin is in Germany*, der dieselben historischen Ereignisse und die Metamorphose Berlins verpasst hat, da er den Moment des historischen Umbruchs in

---

[612] „Alles wanderte Richtung Ostberlin“, berichtet Hassan, „und nichts war mehr übersichtlich und sicher. Westberlin war so muffig, piefig und ostig drauf und hatte jetzt einen neuen zackig aggressiven Sound, der an mir vorbeirauschte wie der Vorbote einer Zeit, die erst noch kommen würde. Der neue Sound war wie ein Gebrüll und machte mir Angst.“ (S. 348).

[613] Parei (2000): 17.

[614] Ebenda, S. 18.

[615] “An manchen Tagen“ - berichtet die Hauptfigur über die ersten Wochen nach der Vergewaltigung – „scheint mein Leben von der Zimmertür bis zur Balkonbrüstung zu reichen, an anderen nur bis zu den Kanten der Matratze. Hin und wieder endet es an der Stelle, wo mein Körper das Ende seiner physischen Ausdehnung erreicht hat [...]. Mit dem Sehen und Hören muß ich ganz von vorn anfangen. Ich muß es neu lernen […]. Jeden Tag verwende ich jetzt mehrere Stunden darauf, mir ein Stückchen rauhfaserbeklebte Wand anzusehen. Oder ich studiere den Verlauf der Fußleisten, die unregelmäßigen Linien der Bodenrillen, das Geräusch von Autoreifen auf nasser Straße, Türenschlagen, Schritte, Hundebellen im Treppenhaus. “ (Parei (2000): 113/114).

der Haft verbrachte, fühlt Hell sich in ihrer Heimatstadt, in der sich nach der Wende in topographischem und architektonischem Sinn viel geändert hat, als Ortsfremde, die Berlin aufs Neue lernen muss:

> An manchen Tagen laufe ich durch die Stadt, in der ich geboren bin, wie eine Fremde, zum Beispiel neulich, da gerate ich in den Bahnhof Friedrichstraße. Ich bin auf der Suche nach einer S-Bahn, die mich zur Bornholmer Straße bringt, und unfähig, inmitten aufgerissener und wieder zusammengeflickter Architektur, die sich gegenseitig ausschließenden Gesellschaftssystemen entsprungen ist, ein Schild zu lesen oder den Ausgang zu finden. Ich bin gefangen in einem Dschungel aus Symbolen und Beschriftungen, deren Botschaften verfrüht oder veraltet sind. Sie beziehen sich auf Gebäudeteile, die nicht mehr existieren, wie der aufdringlich zackige und gleichzeitig gequetscht wirkende Schriftzug Intershop. Oder auf solche, die noch nicht vorhanden sind […]. Nach langem Irrlauf verlasse ich den Ort, aufgerieben an zueinander unpassenden Kachel-, Boden- und Rolltreppenarten.[616]

Gerade an der Architektur und Topographie der sich wandelnden Stadt sind sowohl die Spuren ihrer Vergangenheit als auch die Anzeichen der Zukunft am deutlichsten ablesbar. Diese Sichtbarkeit des historischen Bruches ergibt sich vor allem aus dem Kontrast zwischen den neuen Gebäuden und Orten, die es erst seit kurzem gibt, und den alten Elementen der Berliner Landschaft, die noch immer da sind, aber ihre Funktion oder Bedeutung eingebüsst haben und durch ihre physische Anwesendheit symbolisch auf das, was war, verweisen, wie z. B. die Umgebung von der Lohmühlenbrücke, in der dort: „[w]o die Mauer Sackgassen schafft, […] der Verkehr in merkwürdigem Unverhältnis zur Breite der Straßen steht.“[617]

Auf den Kontrast zwischen der alten und der neuen Architektur weist die Protagonistin nochmals hin, wenn sie auf der Suche nach dem aus Ostberlin stammenden biologischen Vater ihres Freundes, März, „zwischen Abrißlücken und den angeschlagenen Mauern der Wohnhäuser neue Bürogebäude“ wahrnimmt: „So glänzend, so vollkommen, daß es nicht so aussieht, als ob sie hier ein Fundament hätten, eher so, als kämen sie von weit her, gelandet auf einem Planeten aus Sand, Ruß, Ruinen und Graffiti.[618] An einer anderen Stelle im Text thematisiert sie den Funktionsverlust eines kleinen Ortes am Rande Westberlins nach der Wende, den sie noch immer regelmässig besucht:

---

[616] Ebenda, S. 76.
[617] Ebenda, S. 67.
[618] Ebenda, S. 132.

> Wenn mir nach Stadtflucht zumute ist, steige ich in den Tunnel aus bröckelndem Orange, von dem eine Bahn nach Norden fährt […]. Endstation ist Wittenau. Von dort aus laufe ich, bis ich das kleine Dorf Lübars erreicht habe. Zu Mauerzeiten hat es dazu herhalten müssen, uns Kindern einen Fetzen Landleben vorzuführen. Jetzt ist es hier ruhig geworden.[619]

Hell verkennt die Stadt zu Fuß und mit öffentlichen Verkehrsmitteln.[620] Das Motiv der Reise durch die Stadt ist für viele Texte über das Berlin der Wendezeit typisch. Gerstenberg sieht darin eine Rückkehr zur literarischen Tradition der Moderne: "In the 1920s the fascination with the public transportation network brought forth a virtual subgenre of Berlin texts which focused on train tracks and traffic connections as a vital element of the city."[621] So benutzt Hasan bei Kara oft die U-Bahn, während Stöhrs Film *Berlin is in Germany* sogar mit einer Szene anfängt, wenn

> Martin boards a train that takes him through a bucolic countryside toward his ultimate destination – somewhere near the ubiquitous field of cranes at the capital's noisy new center […]. There is no obvious logic to his travels, and we never actually see him arrive anywhere. Instead, he remains perpetually in transit on Berlin's subway, tram and S-Bahn lines. Whether navigating the maze of Berlin, with its disorienting din of construction work cell phones, and handheld video games, Martin speeds through the metropolis without any direction …[622]

Der Ausblick aus dem Zugfenster auf die Baustellen im Zentrum der Stadt stellt die erste Konfrontation Martins mit dem Berlin nach der Vereinigung dar.[623] "[D]as Element der Bewegung", legt der Regisseur dar, ist „über den ganzen Film […] entscheidend: Tram, Zug, Taxi, Ubahnfahrten [sic], alles bewegt sich, verändert sich."[624] Auch in *Die Schattenboxerin* und *Nox* bleiben die Figuren in Bewegung: Hell und März bei Parei auf der Flucht vor der Polizei, bei Hettche Frau Matern, die regelmässig nach Westberlin reist, um sich dort mit ihrem Liebhaber zu treffen, die Gäste auf dem Schiff in der Nacht des 9. November, die

---

[619] Ebenda, S. 42.

[620] Ihre Reisen lassen sich Dank der genauen kartographischen Andeutung der Orte, die sie passiert, auf dem Stadtplan von Berlin leicht nachvollziehen.

[621] Gerstenberg (2003): 267.

[622] Kapczynski (2007): 94.

[623] Die Konfrontation der Figuren mit der Großstadt, wobei die (öffentlichen) Transportmittel eine prägnante Rolle spielen, gehört nach Keunen zu den wichtigsten Motiven der modernistischen Prosa. Vgl. Keunen (2000): 292.

[624] www.hoehenpresse-media.de/biig/pdf/BG-Presseheft.pdf (zuletzt gesichtet am 18.09.2009)

namenlose Mörderin, die durch die Stadt herumirrt, begleitet von dem ostdeutschen Grenzhund, der bereits am Anfang des Romans aus dem Kontrollstreifen entkam, „über Zaun, Kolonnenweg und Graben hinweg[setzte]“[625], den Teltowkanal durchschwamm und „ohne zu zögern […] ins Innere der Stadt [schnürte].“[626] Diese ständige Bewegung der Protagonisten repräsentiert die Dynamik der sich rasch verändernden Stadt.

5. 2. Geteiltes Berlin als Provisorium

Im Gegensatz zum Moment des traumatischen Gewalterlebnisses, das die Protagonistin in *Die Schattenboxerin* aus ihrer Erinnerung völlig gelöscht bzw. verdrängt hat, scheint der Ort, an dem die Vergewaltigung stattfand, nämlich die verlassenen „Bahnhofsreste[…] einer verwahrlosten, mit Gleispaaren durchsetzten Freifläche“[627], sich tief, als eine Art Ersatzerinnerung, in ihrem Gedächtnis eingeprägt zu haben. Das Gelände mit „[p]lanlos verstreute[n] Schuppen und Haufen aus bizarr geformten Baustoffen […], umgekippte[n] Pfähle einstiger Gleisbeleuchtung und zerschlagene[m] Milchglas aus einer dieser altmodischen, in beleuchtete Felder geteilten Kästen, die mit aufflammenden Licht die Fahrtrichtungen von Zügen bekannt geben […][628]“ wurde durch die Mauer „gekappt“, „der Schienenstrang [hat] seit Jahrzehnten seinen Sinn verloren“ und „befindet sich im Rückfall zu Wüste und Steppe.“[629]

In diesem Ausschnitt rekurriert Hell offensichtlich auf Folgen der Teilung, also eines früheren Bruchs in der Geschichte Deutschlands und Berlins, die in der Topographie der Stadt deutliche Spuren hinterlassen hatte. Auch in Hettches *Nox* wird die Rolle, die der Stadtraum beim Erhalt der Vergangenheitsspuren der

[625] Hettche (1995): 12.
[626] Ebenda
[627] Ebenda, S. 15/16.
[628] Ebenda: 63/64.
[629] Ebenda, S. 16.

deutschen Teilung erfüllt, in den Eindrücken der Mörderin während der Reise mit der U-Bahn „durch ein vom Mauerfall wie entzündetes Berlin“[630] thematisiert:

> Sie fuhr, ohne zu überlegen, quer durch die Stadt. Sah nicht, wie die Fahrgäste wechselten, registrierte weder Kleidung und Gesichter, noch, welche Bezirke sie unterirdisch querte. Nur, als der Zug unter dem Ost-Sektor langsamer wurde und die dunklen und wie ausgebleichten Stationen Rosenthaler Platz, Weinmeisterstraße, Alexanderplatz, Jannowitzbrücke und Heinrich-Heine-Straße vorüberglitten, hakte sich für Momente in ihrem Kopf, wo sie war.
> Sie sah die aus der Zeit geratene Vergangenheit, die sich hier unter der Erde konserviert hatte. Vorsichtig und provisorisch die unterirdischen Brückenköpfe der Grenze mit den vermauerten Aufgängen und Unterständen mit Sichtschlitzen.[631]

Die beharrliche Anwesenheit architektonischer Überreste des Berliner U-Bahnnetzes aus der Zeit vor dem Mauerbau erinnert einerseits an den Akt der „Abschottung des östlichen Stadtteils gegen den westlichen“[632], andererseits veranschaulicht sie besonders prägnant die Vorläufigkeit der innerdeutschen Teilung im Augenblick der Grenzeöffnung: „Überall noch, wartend, die alten Stationsschilder und Hinweistafeln.“[633] Wie Gerstenberg hervorhebt, auch in *Die Schattenboxerin* „[s]igns of Berlin’s partition appear […] like a leitmotif. Berlin’s public transportation system exemplifies division and unification of the city, its restauration evoking the image of a body undergoing reconstructive surgery.”[634]

Ähnlicherweise wird Hasan, der Protagonist in Karas *Selam Berlin*, gerade bei der Reise mit öffentlichen Verkehrsmitteln durch Berlin besonders stark auf den Unterschied zwischen der Vorwendesituation und den raschen Veränderungen nach dem Mauerfall aufmerksam gemacht: „Ich fuhr zum Nollendorfplatz und lief Richtung Winterfeldtplatz“, berichtet er an einer Stelle und beobachtet: „Hier verlief die U-Bahn-

---

[630] Harald Jähner: Die Pracht der Nacht. In: *FAZ*, 11.04.1995.
[631] Hettche (1995): 26.
[632] Bremer (2002): 105. Interessanterweise bezeichnet Professor Matern, eine der Figuren in *Nox*, die aus dem Osten stammen, die Teilung Berlins und den Mauerbau umgekehrt als „der Schnitt“, „mit dem sich die Stadt vom Osten trennte. Wie man ein Glied amputiert, bevor die Ptomaine den ganzen Körper überschwemmen. Wie sehr doch alle Angst hatten vor dem Schmerz …“ (Hettche 1995: 86/87).
[633] Hettche (1995): 26.
[634] Gerstenberg (2003): 264.

Brücke der Linie eins wie eine Grenze zwischen zwei Szenen – zwei Welten – zwei Berlins."[635] Als er später mit seinem Vater „durch dunkle Ostberliner Bahnhöfe, Orte, wo [er] […] noch nie zuvor war", fährt, stellt er fest, dass „[d]er gesamte U-Bahn-Plan […] mehr Linien, mehr Farbe, mehr Größe bekommen [hatte]."[636] Für Hasan repräsentiert das Leben in Kreuzberg vor der Wende ein pubertäres Stadium.[637] Die „unvermeidliche Auflösung der vertrauten Strukturen"[638] durch das plötzliche Wegfallen der politischen Motivation für das Fortbestehen der innerstädtischen Enklave nach dem Mauerfall bedeutet zwar den unvorhersehbaren Verlust seiner Familie, ermöglicht ihm allerdings gleichzeitig den Ausbruch aus dem Kiez und, wie er hofft, eine weitere persönliche Entwicklung bzw. das Erwachsenwerden.

In dieser Hinsicht lässt sich zwischen Karas *Selam Berlin* und Pareis *Die Schattenboxerin* eine deutliche Parallele ziehen. Pareis Protagonistin Hell bewertet nachträglich das Leben im Westberlin sowohl im Hinblick auf ihr eigenes Schicksal als auch auf die historischen Entwicklungen der Wende als „eine Täuschung […], riskant und sorglos. Gelebt auf den Kosten des heutigen […]"[639]. Ihre ruhige Existenz vor der Vergewaltigung "shares the same unreal qualities that characterized life in the enclave that was West Berlin."[640] Das bürgerliche, gemütliche, scheinbar sichere Leben bricht mit dem traumatischen Gewalterlebnis unerwartet zusammen, genauso wie mit dem historischen Ereignis der Maueröffnung und der Vereinigung Deutschlands ein abruptes und unwiderrufliches Ende für das Provisorium Westberlin bedeutet. Diesem Provisorium, trauert Hell nicht nach. Ganz im Gegenteil: Der Umzug aus Westberlin in den Ostteil der Stadt ermöglicht der Protagonistin eine wenn auch mühsame Bewältigung ihres Traumas.

Hierin unterscheidet Pareis Roman sich deutlich von Regeners und Haußmanns *Herr Lehmann*. Der Roman und der Film können m. E. zu den retrospektiv orientierten Texten gerechnet werden[641], in denen, so

---

[635] Kara (2004): 195.
[636] Ebenda, S. 279/280.
[637] Vgl. dazu Ulrike Zitzlsperger: Städte in der Stadt: Berliner Erfahrungsräume. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, Vol. XL, No. 3 (September) 2004, S. 277-292, hier S. 283.
[638] Ebenda, S 281.
[639] Parei (2000): 15.
[640] Gerstenberg (2003): 266.
[641] Vgl. Zitzlsperger (2004): 280.

Zitzlspergel, eine „Verlustgeschichte nachgezeichnet [wird].“[642] In retrospektiv orientierten Werken „[steht] [d]ie Faszination einer vereinigten Stadt […] im Kontrast zu einem Berlin, das […] aus der Verlustperspektive heraus in Erinnerung gerufen wurde.“[643] Regeners Roman und Haußmanns Film machen in diesem Sinne „die Umstrukturierung der Stadt nach der Vereinigung zum Thema“, indem sie „die Verluste, die für manche Gruppen mit dieser ‚Hauptstadtgeburt' einhergehen, in den Vordergrund [rücken].“ Sie zeigen gleichzeitig „gesamtgesellschaftliche Prozesse, denen sich niemand entziehen kann […]. [A]uf diese Weise [forcieren sie] eine Nostalgie, die insbesondere in Form der Westalgie die unwiederholbare Vergangenheit mythologisiert.“[644]Während Kara mit *Selam Berlin* in dieser Hinsicht eine Zwischenposition bezieht[645], nimmt Parei eine radikal gegensätzliche Stellung ein und schreibt mit *Die Schattenboxerin* dezidiert gegen diesen Mythos an.

5.3. Historische Ereignisse als Verletzung des Stadtkörpers

In ihrer fiktionalen (Re)Konstruktion historischer Vorgänge thematisieren die Romane von Hettche und Parei Schändung individueller Körpergrenzen in einer Parallele zur Verletzung des Stadtkörpers durch historische Ereignisse.[646] In beiden Texten „[werden] Stadt und Körper, Fleisch und Stein […] als wechselseitig aufeinander bezogene Konstrukte gedacht.“[647] Bei Parei wird das am Akt der Vergewaltigung und seinen Folgen demonstriert. Der direkte Bezug zwischen dem verletzten Stadtkörper und dem geschändeten Körper der Protagonistin wird im Text nachvollziehbar, indem z. B. der Beschreibung vom Gelände des verlassenen Görlitzer Bahnhofs, wo sie vergewaltigt wurde, eine Beschreibung von Hells

---

[642] Ebenda, S. 281.

[643] Ebenda.

[644] Zitzlsperger (2004): 287.

[645] Vgl. dazu Kapitel 4 in diesem Buch.

[646] Beide Texte thematisieren verschiedene Arten von Transgression. Zum Begriff der Transgression siehe z. B. Rita Bischof: *Souverenität und Subversion. Batailles Theorie der Moderne. Einleitung*. München: Matthes und Seitz 1984; Michel Foucault: Vorrede zur Überschreitung. In: *Dits et Ecrits. Schriften*. Bd. 1 Frankfurt a/Main: Suhrkamp 2001, S. 320-342 und Anthony Julius: *Transgressions. The Offences of Art*. London; Thames and Hudson 2002, S. 14-51.

[647] Doerte Bischoff: Berlin Cuts: Stadt und Körper in Romanen von Nooteboom, Parei und Hettche. In: *Gegenwartsliteratur*, Vol. 4, 2005, S. 111-42, hier S. 114.

schmerzenden, vom Sand gescheuerten und verschwitzten Füßen folgt[648]. In diesem Ausschnitt, bemerkt Gerstenberger, „[b]roken glass and swollen flesh stand in for the violation of urban and human body“[649].

Hettche bedient sich in seinem Roman nichts verschonender Szenen vom sadomasochistischen Sex[650], indem er „einen furiosen Film noir über eine Mörderin [inszeniert], die sich durch die erregte Stadt treiben läßt und anonyme Sex-Lust sucht.“[651] „In […] Inka Pareis *Die Schattenboxerin* und Thomas Hettches *Nox*“, wobei das bei Hettche viel stärker zum Ausdruck kommt, „trifft man“, beobachtet Bischoff,

> auf eine auffällige Thematisierung gewaltsamer Schnitte, die den Körper verletzen, indem sie in ihn eindringen und/oder ihn zerteilen. So geht es zum einen um Körper in der Stadt, die auf verschiedene Weise als Laboratorium des 21. Jahrhunderts erscheint […]. Zum anderen wird jeweils die Stadt selbst als Körper beschrieben […], als verletzter, in einer ständigen Bewegung der Konstitution und Zerteilung befindlicher Körper den ordnungsstiftenden Charakter klassischer Stadtkörper-Metaphern unterläuft und problematisiert.[652]

Die unerwartete Öffnung der Mauer vergleicht Hettche mit dem Aufbruch eines schlecht verheilten Gewebes.[653] Der Grenzstreifen, das Niemandsland, das mitten durch die Stadt läuft, ähnelt „Ausläufer[n] der Wunde […] unempfindlich gegen alles, die Nerven endgültig durchtrennt und die Verwerfungen auf der Haut offen.“[654] Die Endgültigkeit der Trennung erscheint bei Hettche nur vorläufig und wird in der Nacht des Mauerfalls als scheinbar entlarvt, da in Wirklichkeit „[n]ichts heilt […], und keine Wunde schließt sich.“[655] Mit dem Abriss der Mauer wird das „steinerne Rückgrat“[656] der geteilten Stadt, das dieses

---

[648] Vgl. Parei (2000): 63.

[649] Gerstenberger (2003): 265.

[650] “Erotic transgression is by implication the type of all transgressions”, so Julius (2002): 22. “The experience of transgression is one that mixes dread and ecstasy. It is pleasure and pain, in combination and *in extremis*.” (Julius (2002): 23).

[651] Schmidt (1999).

[652] Bischoff (2005): 114. Zum Verhältnis von Stadt und Körper bei Hettche vgl. auch Bremer 2002 und Franziska Schlößler: Mythos als Kritik. Zu Thomas Hettches Wenderoman Nox. In: *Literatur für Leser*, Heft 3, 22 (1999), S. 171-182.

[653] Vgl. Hettche (1995): 91. „Die Wunde“ sei nach Bernard Imhasly in *Neue Zuercher Zeitung* vom 23.03.1995, Hettches „metaphorischer Tummelplatz, der offene Nerv sein Trampelpfad …“

[654] Hettche (1995): 90.

[655] Ebenda, S. 117.

[656] Vgl. ebenda, S. 80.

Bauwerk drei Jahrzehnte lang darstellte, aufs Neue gebrochen. Es wird, nach Professor Matern, dem Chef der pathologischen Abteilung der Ostberliner Charité, „ins Wuchernde […] [geschnitten], tief ins Lebendige hinein.“[657] Die Mörderin „[sah] [auf ihrem Weg durch die Stadt] [s]taunend […] zu, [w]ie […] man gleißend die Stelle ausleuchtete und eilig Wundhaken hineintrieb. Blitzenden Stahl ins Fleisch, um das unter der Anspannung blutleere und weißglänzende Bindegewebe der Narbe, die seit Jahrzehnten verheilt schien, nun vollständig aufzureißen.“[658]

Der Eingriff wird „[a]m lebendigen Leib“[659] der Stadt ausgeführt, „all das atmete und blutete […]. Wie Madenfraß, wie Fliegenlarven ins nekrotische Gewebe, klammerten sich überall im Fackelschein welche mit Hämmern und Händen an die Mauer.“[660] Der bereits am Anfang des Romans von der namenlosen Hauptfigur umgebrachte Erzähler in *Nox* nimmt nach (und Dank) seinem Tod[661] am Tag des historischen Umbruchs wahr,

> wie die Stadt um […] [ihn] erwachte. Während die Vor- und Trabantenstädte noch im Schlaf lagen wie reglose Glieder, begannen die innersten Organe ihres Körpers sich langsam zu bewegen und taumelnd Worte und Bilder durch den Organismus zu pumpen. Es sickerte in sie hinein, was geschah, und überall in den Straßen und Häusern begann die Stadt darauf zu reagieren mit dem Gedächtnis ihrer Leitungen und Kameras, und sie beobachtete und verfolgte, wie das Unvorgesehene immer tiefer in sie eindrang.[662]

Nicht nur wird hier die Stadt als Körper dargestellt, sondern auch, ähnlich wie es in Pareis *Die Schattenboxerin* der Fall ist, weiblich semantisiert und mit sexueller Gewalt in engen Zusammenhang gebracht.[663]

---

[657] Ebenda, S. 128.
[658] Ebenda, S. 91.
[659] Ebenda, S. 128.
[660] Ebenda, S. 96/97.
[661] Ausführlich zur Erzählstruktur des Romans siehe Bremer (2002).
[662] Hettche (1995): 82.
[663] “Die [literarische] Konstruktion der Stadt als weiblich semantisierter Raum“, so Barbara Schaff, „ist eines der häufigsten und abgedroschensten Stadtstereotypen überhaupt.“ Barbara Schaff: Gendered Cities. Italienische Städte im Blick britischer Reisender. In: Andreas Mahler (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999,

Beide Romane schreiben mit der Darstellung der Stadt als eines lebendigen weiblichen Körpers einerseits die literarische Tradition des Modernismus[664] fort, andererseits unterwandern sie diese Tradition durch ihre spezifische Annäherungsweise. Die für den expressionistischen Dichter typische Sicht auf die Stadt als „untergangsgeweihte[n] Lebens- und Imaginations-raum[s], in dem sich die Klischees von Babylon, Sodom und Gomorrah treffen"[665], findet bei Parei und Hettche ihre Widerspiegelung in der Darstellung von einem Berlin, in dem Sex von Gewalt und Mord begleitet wird. Ähnlich wie „es […] [in den expressionistischen Werken] immer wieder um rauchgeschwätzte Häuser, dunkle Flure, verrottende Hinterhöfe, Fabrikschlote, Anspielungen auf Schlachthöfe, um individualitätsloses Menschengewimmel, um Schuften, Fluchen, um Sumpf, Schlamm, Abschaum, Unzucht, Hurerei [geht]"[666], inszenieren Parei und Hettche in ihren Romanen Bilder von der Stadt, indem sie die Betonung auf das Dunkle, Abstoßende und Ekelerregende legen. So findet sich die Protagonistin in *Die Schattenboxerin* in ihrer Unterkunft „[…] von nachtaktivem Getier, von Asseln, Schaben und kleinen Ratten [umzingelt]."[667] Am Morgen nach der Vergewaltigung sieht sie auf dem Weg nach Hause „[d]urch die mit Taubenkot beschmierte Wand aus Plexiglas […] […] Reste schwelender Mülltonnen, gefüllt mit Spiritus, Bauholz und alten Reifen. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite klafft ein mannsgroßes Loch im Schaufenster eines Schnapsladens, weiße Splitter aus zerschmettertem Glas glitzern auf dem Trottoir."[668] In *Nox* führt Professor Matern, der Direktor des Anatomisch-pathologischen Instituts, eine Besuchergruppe durch die aus dem 19. Jahrhundert stammende medizinische Raritätensammlung Doktor Virchows, wo man sich „Mißbildungen, Tumore und eine Kollektion syphilitischer Schädel" anschauen kann. „In der modernen Abteilung" kann man sich darüber hinaus, „anhand ausgewählter Organe über gut- und bösartige Gewächse, Geschwüre, Entzündungen, Herz-

---

S. 173-196, hier S. 176. Für Beispiele von Analogisierung von Stadt, und Frau siehe u.a. Sigrid Weigel: ‚Die Städte sind weiblich und dem Sieger hold'. Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen. In: Sigrud Anselm u. Barbara Beck (Hg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin: Dietrich Reimer, 1987, S. 207-227.

[664] Zur Darstellung der Stadt in der modernistischen Prosa vgl. Bart Keunen; *De verbeelding van de grootstad. Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit.* Brussel: VUBPress, 2000.

[665] Christian W. Thomsen: *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, DuMont Buchverlag, Köln: 1989, S.19,

[666] Ebenda.

[667] Parei (2000): 10.

[668] Ebenda, S. 66.

Kreislauferkrankungen informieren. In dieser Abteilung sind besonders hervorzuheben ein monströser Wasserkopf und zwei extrem verkrümmte und verwachsene Wirbelsäulen.“[669]

Sowohl in *Nox* als auch in *Die Schattenboxerin* tragen ausführliche Beschreibungen von gewalttätigen bzw. sadomasochistischen Handlungen wie detaillierte Schilderungen von Verwesungsprozessen und wehen, verschwitzten und zerschundenen bzw. hässlichen Körpern zur beklemmenden Atmosphäre des Berlins der Wendezeit bei. Man denke bei Hettche etwa an die Beschreibung des entstellten Körpers von David[670], dem westdeutschen Liebhaber der Frau Matern, in den erniedrigende Texte eingeritzt sind, oder bei Parei an die Beschreibung des Vergewaltigers von Hell: „eine[r] Art Zwerg, mit stoppelkurzen, roten Haaren […]. Sein Kopf ist etwas zu groß, wie der eines Embryos […]. Er hat Augen ohne Farbe und Nikotinkrater auf den Wangen.“[671]

Anders allerdings als in der Moderne, in der „die Stadt typischerweise als riesiger Leib und bedrohlicher Organismus beschrieben wird, deren Straßen, Schienen und Kanäle als Adern und deren elektrische Leitungen als Nervenstränge lesbar werden“[672], charakterisieren Hettche und Parei die personifizierte Stadt als ein unschuldiges Opfer, das immer wieder den von den Menschen in Gang gesetzten politischen Ereignissen ausgeliefert wird. Die Parallele zwischen dem Bild von Berlin, das Hettche und Parei schildern, und der modernistischen Darstellung der Großstadt, wie z. B. in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*[673],

---

[669] Hettche (1995): 24/25.

[670] Siehe Hettche (1995): 100. Diese Romanfigur stellt einen krassen Gegensatz zu Michelangelos bekannter Statue, dem antiken Maßstab männlicher Schönheit dar.

[671] Parei (2000): 21 und (paraphrasiert) 156.

[672] Bischoff (2005): 116. Harald Jähner vergleicht Hettche mit expressionistischen Schriftstellern des inter bellum: „Wieder ist die Stadt wie bei Trakl, Heym, Benn, Döblin ein schmerzender Organismus […]. Dankbar wiederzuerkennen sind gelungene Reminiszenzen an Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz", die in melancholischer Beliebigkeit und eleganten Satzbögen notieren, was an unfaßbarer Vielfalt zugleich in der Stadt geschieht.“ (*FAZ* vom 11.04.1995). An Döblin erinnert Hettches Roman auch Thomas E. Schmidt aus *Frankfurter Rundschau*, und vor allem „die Idee, der Stadt in ihrer tiefenzeitlichen Organik nachzuspüren und ihre Vielstimmigkeit hörbar zu machen. Es ist ein durch vielfältige poetologische Selbstkritiken gegangener Neo-Expressionismus, der Hettches Buch charakterisiert.“ (Einigkeit und Schmerz und Geilheit. In: *Frankfurter Rundschau* vom 23.03.1995).

[673] Zu modernistischen Stadtkonstruktionen vgl. Keunen (2000): 281ff. Sieh auch Jost Hermand: Das Bild der ‚großen Stadt’ im Expressionismus. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988, S. 61-79, hier S. 62.

kippt um, die Stadtmetapher von bluttrunkener Hure Babylon[674] wird in *Nox* und *Die Schattenboxerin* durch eine wehrlose weibliche Figur ersetzt, die immer aufs Neue (sexueller) Gewalt unterworfen wird. „Der Schmerz brannte im Körper der Stadt", heißt es in *Nox*, "und ihre Augen zuckten hinter den geschlossenen Lidern im Schlaf, während das Schiff langsam immer weiter in sie hineinglitt."[675] Hettche lässt die Menschen am Stadtkörper herumexperimentieren, was wiederum in den sadomasochistischen Akten zwischen den Romanprotagonisten seine Widerspiegelung findet. „Der entscheidende Vorgang jener Nacht […] ist das ‚Eindringen' […] [allerlei] Art"[676], beobachten Heide Hollmer und Albert Meier. „[d]ie Maueröffnung erscheint […] zum einen als ekstatisches Kommunikationserlebnis in der Art einer Kopulation […], zum anderen als chaotische Entbindung von Ordnung …"[677].

Während bei Parei, wie ich bereits erklärt habe, in dem durch die Teilung verletzten Stadtorganismus Orte entstehen, die sowohl für politische (Kreuzberg) als auch für individuelle (spezifisch Görlitzer Bahnhof) Gewaltakte Raum schaffen. „avanciert [in *Nox*] die historische Stunde […] zu einem Megagleichnis des Schmerzens"[678], der der Stadt zuerst durch die Teilung und später aufs Neue durch den Mauerfall beigebracht wird. Diesem wiederkehrenden Schmerz kann Berlin sich nicht entziehen. Aus dem modernistischen beängstigenden Stadtkörper, dessen Konstitution das Individuum unvermeidlich zum Untergang führt [679], wird Berlin bei Parei und Hettche zu einem hilfslosen Stadtorganismus, der den Foltern ausgesetzt wird, die ihm durch seine Bewohner immer wieder zugefügt werden. Nicht der Mensch leidet hier an der Stadt[680], sondern die Stadt am Menschen.

---

[674] Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, München: Deutscher Taschenbuchverlag,2003 (1965): 443 u. Keunen (2000): 291.
[675] Hettche (1995): 80.
[676] Hollmer (1999: 128).
[677] Ebenda, S. 129.
[678] Bernard Imhasly: Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens. Thomas Hettches Roman „Nox". In: *Neue Zuercher Zeitung*, 23.03.1995.
[679] Wie z. B. bei Döblin.
[680] Vgl. Keunen (2000): 299.

5.4. Hic nox hic salta[681]?

In der Nacht des 9. November herrscht bei Hettche eine Karnevalstimmung. „Es ist," bemerkt die Mörderin auf ihrer Reise durch die Stadt, „als hätten sie alle Türen geöffnet, alle Verschläge, alle Keller, überall in der Stadt. Von überall bricht es ein." Bei der Feier um den Mauerfall sind alle gleich und „alle ohne Namen wie ich", beobachtet die Protagonistin in *Nox*, „Und nur für kurze Zeit wird das aussehen wie Freude"[682], prophezeit sie misstrauisch. Anders als im Karneval ist die Aufhebung der Ordnung allerdings nicht kurzfristig, sondern sie wird, den Gedanken der Protagonistin nachvollziehend, weitreichende Folgen haben: „Nichts, dachte sie, wird so bleiben, wie es war"[683]. Die Skepsis der Protagonistin in Bezug auf die zukünftigen Entwicklungen deutet auf die Perspektive hin, aus der der Roman sechs Jahre nach der Wende den Mauerfall nachträglich schildert. Die ersten Anzeichen der späteren Desillusion, die die „Reste der nächtlichen Euphorie"[684] ersetzen wird, sind bereits am kommenden Morgen sichtbar. Die Leute liegen auf den Straßen „wie von einer Katastrophe hingestreckt …"[685]

Dass eine wahre Einigung nicht möglich ist, zeigen bereits die Unterschiede, mit denen „sich in Hettches Roman Ost- und Westberliner in der Nacht des Mauerfalls aufeinanderzubewegen"[686], beobachtet Bremer: „Der Begeisterung und Überschwänglichkeit der DDR-Bürger steht die Vorsicht und ‚Behutsamkeit' der Westberliner in ihren Berührungsängsten gegenüber."[687]

Die „gegensätzlichen Voraussetzungen und Stimmungen in dieser Nacht", stellt Bremer fest, sind auch auf dem Niveau des Wortschatzes bemerkbar: „Während die Bewegungen der Ostberliner mit Verben wie ‚drängen', ‚strömen' oder ‚stürmen' umschrieben werden, ‚gleitet' das Schiff der Partygesellschaft aus dem Westteil auf dem Landwehrkanal zur Grenze."[688] Der anfängliche Enthusiasmus der Passagiere, die zur

---

[681] Hettche (1995): 127.
[682] Ebenda, S. 109.
[683] Ebenda.
[684] Ebenda, S. 148.
[685] Ebenda, S. 111.
[686] Bremer (2002): 110.
[687] ebenda 109/110
[688] Ebenda, S. 110.

„kreative[n] Elite des Landes“[689] gehören: „An der Reling prostete und johlte man. Wir fahren zur Mauer! Wir fahren in den Osten!“[690], mündet in Enttäuschung, wenn sich herausstellt, dass man an der Feier nicht teilnehmen kann, sondern sich einzig als Zuschauer die Entwicklungen der Nacht ansehen kann, da an dem Ort, an dem das Schiff sich befindet “kein Durchkommen in den Osten sein würde und es in unmittelbarer Nähe weder einen Grenzübergang noch genügend Taxen gab, um die Gäste nach Hause zu bringen. Das Fest ist vorüber …“[691]

Die Begeisterung der Partygesellschaft wird von der Mörderin selber nicht geteilt. In Reaktion auf die Nachricht vom Mauerfall und auf die Frage eines der Gäste, ob man den nicht hätte haben wollen, äußert sie ihre Bedenken: „Ich weiß nicht. Ich habe Angst“[692]. Den Mauerfall erfährt sie als ein bedrohliches Ereignis, das bislang gültige Orientierungsmuster außer Kraft setzt. Während sich das ostdeutsche Paar Heiko und Heike, die von den westdeutschen Gästen auf das Schiff mitgenommen wurden, weiter auf den Weg nach Westberlin machen, „eine Ananas[693] im Arm und einen Westberliner Stadtplan“[694], fragt der westdeutsche David in Reaktion auf die Fernsehnachricht vom Mauerfall seine ostdeutsche SM-Liebhaberin, Lara Matern, „[w]as denn jetzt werden würde, wenn die Mauer offen sei.“[695] Eine Antwort auf seine Frage bekommt er allerdings nicht. Verunsichert durch den Bericht, überlegt sich Lara, dass ihr Mann, der den ganzen Tag im Institut war und „[v]ermutlich […] […] keine Nachrichten gehört [hat] […] auch heute erst spät nach Hause kommen [würde]. Als wäre jetzt nicht alles anders, dachte sie und schrak hoch.“[696]

---

[689] Hettche (1995): 65.
[690] Ebenda, S. 76.
[691] Ebenda, S. 81.
[692] Ebenda, S. 70-71.
[693] Hiermit ersetzt Hettche die Banane, die in Ostdeutschland als „das vollendete Bild des Mangels, ein Objekt der Begierde” ohne jegliche Konkurrenz war (Georg Seeßlen: Die Banane. Ein mythopolitischer Bericht. In: Rainer Bohn u.a. (Hg.): *Mauer-Show. Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien*. Bonn: Rainer Bohn Verlag, 1992, S. 55, vgl. auch S. 66). Die Banane wird vielfältig zur Beschreibung deutscher Ost-West-Verhältnisse, u. a. in vielen Witzen, verwendet.
[694] Hettche (1995): 76.
[695] Ebenda, S. 98.
[696] Ebenda.

Bei Parei verursacht das Treffen mit den Ostdeutschen bei der Protagonistin statt erwarteter Euphorie einen Panikanfall. Die Szene, in der Hell auf der Straße einer Gruppe von Ostdeutschen begegnet, scheint eine implizite Erfüllung der apokalyptischen Vorhersage der Filmfigur aus Haußmanns *Herr Lehmann* zu sein, die die Nachricht vom Mauerfall mit der Befürchtung kommentierte, dass „sie […] jetzt alle rüber[kommen].“ In *Die Schattenboxerin* heißt es:

> Und dann kommen sie. Plötzlich, an einem Tag im November, kommen sie.
> Ich bin vorbereitet gewesen. Unten im Laden lese ich immer die Schlagzeilentafeln. Ich habe das erste Mal seit langer Zeit laut gelacht und habe Passanten, die an mir vorüberliefen, dabei angesehen, fast hätte ich sogar jemanden angesprochen […].[697]

Mit diesem Ausschnitt schreibt Parei, ähnlich wie Kara in *Selam Berlin*, den Topos von einer Überschwemmung des Westens durch die vom Konsumrausch ergriffenen Ostdeutschen fort.[698] Obwohl Hell dank der medialen Berichterstattung auf dem Laufenden bleibt[699] und sich sogar auf die gesellschaftlichen Veränderungen freut, resultiert ihre Konfrontation mit der Wirklichkeit in einer Flucht durch die Stadt:

> Ich biege vom Supermarkt in meine Straße ein. In der Hand halte ich einen offenen Einkaufskorb […]. Sie starren auf meinen Korb. Ich bin umzingelt von fremden Leuten, und alle blicken auf das, was ich eingekauft habe. Auf Reis und Tütensuppen, auf Wein und Taschentücher, auf Tomaten, Paprika und Flüssigseife, auf Getränkedosen, Schokoladenkekse, Joghurt und in Plastik eingeschweißte Wurst […].
> Ich lasse meinen Einkauf fallen und renne die Straße hinunter.[700]

Von einer Begeisterung über den Mauerfall oder von dem von Professor Matern in *Nox* im Gespräch mit der Mörderin erwähnten „Springen in die Nacht“[701] bzw. von einer leidenschaftlichen Anteilnahme an den

---

[697] Parei (2000): 121.
[698] Siehe Kapitel 4 dieser Arbeit. Bei Kara (2004) weigerte sich Oma Wessel nach dem Mauerfall wegen des Andrangs in den Geschäften noch nach draußen zu gehen, verzichtete völlig auf das Einkaufen und blieb zu Hause (vgl. S. 44).
[699] Wie Martin Schulz aus *Berlin is in Germany* erfährt Hell von den politischen Veränderungen aus dem Fernsehen. Vgl. dazu Parei (2000): 115f.
[700] Parei (2000): 121/122.
[701] “Hic nox hic salta.” Hettche (1995): 127.

Ereignissen der Wende, ist bei den Protagonisten beider Romane kaum eine Rede. Während die politischen und die damit verbundenen topographischen Wandlungen in Berlin in *Die Schattenboxerin* noch auf ein gutes Ende hoffen lassen und die Bewältigung von Hells Trauma unter diesen veränderten Umständen in Voraussicht stellen[702], stimmt Hettches Roman im Hinblick auf die Folgen des Mauerfalls weniger optimistisch.

Die der Stadt beigebrachte Wunde der Teilung wird sich, auch nach der Vereinigung, nicht schließen[703], lautet die Botschaft des Romans. Die Ost-West-Annäherung ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Der Mauerfall, der in einer Parallele zu den sexuellen Handlungen der Protagonisten als Gewaltakt am (Stadt)Körper inszeniert wird, bedeutet nicht eine Rückkehr zum ursprünglichen Zustand aus der Zeit vor der Teilung, sondern einzig einen weiteren Bruch in der historischen Kontinuität, der aufs Neue Spuren in der Stadt hinterlassen wird: „Wie ein Schlagschatten", stellt die Mörderin fest, „würde diese Nacht von nun an alle Tage über die Stadt fallen."[704] Dass die Freude der Nacht nur kurzfristig und ihr Trost vorübergehend sein wird, führt Hettche dem Leser in der bereits von Plato verschrifteten und im Roman vom Grenzhund nacherzählten Geschichte von den kugelförmigen Wesen mit nur einem Geschlecht explizit vor Augen. Von den Göttern aus Neid um ihre perfekte Form entzweit, versuchen sie die Sehnsucht nach ihrer abgetrennten Hälfte immer wieder im Liebesakt, in diesem dem Hund zufolge „nicht endenden Versuch, die Wunde zu heilen"[705], zu mildern und so für einen kurzen Augenblick in den vollkommnen ursprünglichen Glückszustand, als sie noch eins waren, zurückzukehren.[706]

Indem die Romane *Nox* und *Die Schattenboxerin* die jüngste Vergangenheit Deutschlands erzählen, tragen sie potenziell zur Konstruktion der kollektiven Erinnerung an die historische Wirklichkeit der Wende bei. Die Handlungen der beiden Narrative sind an ein spezifisches räumliches *setting* gebunden, nämlich an das Berliner Niemandsland bzw. den Grenzstreifen. Beide Texte bedienen sich in ihrer Darstellung der Wende

---

[702] Hell geht die Konfrontation mit ihrem Vergewaltiger an und trifft letztendlich Dunkel, ihr alter ego.

[703] Vgl. Hettche (1995): 117.

[704] Ebenda, S. 116.

[705] Ebenda, S. 159.

[706] "Die Figuren, die Hettche entwirft", bemerkt Schößler, "unterstehen nicht einer in die Zukunft gerichteten Sehnsucht nach Einheit, die sich mit der Fall der Mauer einlässt, sondern einer regressiven Ursprungsphantasie." Franziska Schößler: Mythos als Kritik – Zu Thomas Hettches Wenderoman Nox. In: *Literatur für Leser*, Heft 3, 22(1999), S. 171-182, hier S. 173.

darüber hinaus des Vergleichs zwischen der Stadt und dem weiblichen Körper, genauer: Sie thematisieren die Schändung individueller Körpergrenzen in einer Parallele zur Verletzung des Stadtkörpers durch historische Ereignisse. Berlin wird dabei als Opfer gewalttätiger politischer Eingriffe, die topographische Spuren im Stadtkörper hinterlassen, geschildert. Die Protagonisten beider Romane, die sich überwiegend aus westdeutscher Perspektive an den Ereignissen beteiligen, befinden sich in Folge gewaltsamer Vorgänge (Mord und Vergewaltigung) und historischer Umbruchsmomente (Mauerfall) auf der Suche nach einer neuen Identität. Sie bewegen sich unterdessen in einer Stadt, die durch politische Umwälzungen ihrer Identität beraubt, selber aufs Neue gedeutet werden muss. Trotz dieser Ähnlichkeiten liefern beide Texte, wie gezeigt, zwei disparate Deutungen der Wendezeit. Während es bei Parei Indizien für eine Traumabewältigung gibt, laufen die Einigungsversuche bei Hettche auf Desillusion hinaus.

Ähnlich wie im vorangehenden Kapitel wird auch an dieser Stelle deutlich, dass im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses die mit ein und demselben Mnemotop verbundenen unterschiedlichen Vergangenheitsversionen in verschiedenen diskursiven Repräsentationen als unverbindliche Sinnangebote einander entgegengesetzt werden. Bevor sie aus dem Modus der biographischen Erinnerung heraustreten, der für die kommunikative Phase des kollektiven Erinnerungsprozesses kennzeichnend ist, werden sie nach der Theorie von Assmann gegeneinander verhandelt, um letztendlich zu einem allgemeinverbindlichen Mythos bzw. einer „Legende“[707] umgeschrieben zu werden.

[707] Vgl. Hettche (1995): 156.

6.0. SPANNENDE GESCHICHTEN ODER DIE PLAUSIBILITÄT DER SELBSTERZÄHLUNG NACH KOLLEKTIVEM MUSTER

„Sie sind auch vom Osten. Was haben Sie eigentlich zur Wendezeit gemacht?“, fragt eine Frau Martin Schulz, den Protagonisten aus Stöhrs Film *Berlin is in Germany*. Wenn Martin unangekündigt an die Tür Manuelas, seiner ehemaligen Frau, klopft, empfängt diese zusammen mit ihrem aktuellen westdeutschen Partner Wolfgang gerade Besuch von Petra aus Süddeutschland und Pierre aus Marseille. „Entschuldigen Sie, dass ich so neugierig bin, aber ich finde die Geschichten so spannend“, rechtfertigt Petra ihre direkte Frage. „Wollen Sie’s wirklich wissen?“, erwidert Martin. „Ich bin in der Armee gewesen, der Nationalen Volksarmee, im Panzerbataillion …“, setzt er zum großen Erstaunen Manuelas ein, die als die einzige Person am Tisch um Martins langjährigen Gefängnisaufenthalt weiß. Martin schildert dem Herrn des Hauses und seinen Gästen eine kurze aber dafür heldenhafte Geschichte, die er aus Elementen eigener Biographie, – seine damals schwangere Frau spielt dabei eine Rolle –, und der seines Freundes Peter zusammenbastelt. Er verflicht in die Geschichte nicht nur Erlebnisse aus dem Leben seines Freundes, der im Oktober 1989 Panzergrenadier war, sondern bedient sich beim Erzählen der Authentizität zuliebe wortwörtlicher sprachlicher Formulierungen von Peter: „Bist keen Mensch, bist keen Tier, bist’n Panzergrenadier“. Um den Erwartungen seiner Zuhörer, eine spannende Geschichte zu hören, entgegenzukommen, schmückt Martin allerdings die ursprünglich nicht so heldenhafte Version der Ereignisse mit einer fiktiven Begebenheit, die von seiner Tapferkeit zeugt[708]: Er berichtet von seinem dezidierten Protest gegen den Einsatzbefehl bei der Niederschlagung der Demonstrationen auf dem Alexanderplatz. „Neen, ick schieße nicht auf meine Frau!“ zitiert er laut und voller Überzeugung sein erfundenes Widerwort, das seinem damaligen genauso erdichteten Kommandanten gilt, und fällt unter dem Einfluss vom spanischen Qualitätswein zur Konsternation der Anwesenden erschöpft unter den Tisch.

---

[708] Der (bewusste oder unbewusste) Einsatz von „fremden“ Elementen und bekannten erzählerischen Muster in eigener Biographie ist, wie Welzer in seiner Studie zum kommunikativen Gedächtnis darlegt, keinesfalls eine Ausnahme, sondern eher für die Erinnerungskonstruktion ein typischer Vorgang. Welzer spricht in Bezug auf Autobiographien denn auch von „adoptierten Geschichten“. (Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Verlag C. H. Beck, 2002, S. 201).

Diese kurze Filmszene illustriert, wie die individuelle und kollektive Identität im narrativen Vorgang konstruiert wird und veranschaulicht gleichzeitig, dass dieses Sich-Selbst-Erzählen ein soziales d.h. von den anderen geprägtes Geschehen ist, das nach einem bestimmten Muster verläuft. Direkt am Anfang des Gesprächs auf seine ostdeutsche Herkunft angesprochen, will Martin seine Gesprächspartnerin mit seiner wahren, aber sehr außergewöhnlichen Biographie nicht enttäuschen (und gleichzeitig seine Exfrau nicht in Verlegenheit bringen), sondern spielt den Erwartungen entsprechend einen (stereo)typischen Ostdeutschen, der aktiv an der Wende teilgenommen und ihr sogar durch sein rebellisches Auftreten zusammen mit anderen systemkritischen Ostdeutschen den Weg gebahnt hat. Die Ereignisse der Wende, genau gesagt die persönliche Teilhabe daran, fungieren hier als der wichtigste Bezugspunkt in Martins erfundener ostdeutscher, in Assmannschen Begrifflichkeiten personaler, Selbstdefinition. Er profiliert sich im Kontrast zu seiner süddeutschen Gesprächspartnerin, die für sich deutlich die Rolle einer Beobachterin der politischen Ereignissen von 1989 und einer Zuhörerin der spannenden Wendegeschichten reserviert hat, als ein direkt Beteiligter. Da Martin seine erfundene Erinnerung an die Wende nach einem kollektiv erstellten gängigen Erzählmuster verfertigt, wird die Plausibilität seiner Geschichte erhöht und seine Zuverlässigkeit als Erzähler garantiert.[709] Indem er den Erwartungen seines Publikums gemäß einen prototypischen Ossi abgibt und sich damit zu einer gesellschaftlichen Gruppe, die als solche immer nur ein soziales Konstrukt bzw. eine Fiktion ist, bekennt, trägt er zur Handhabung dieses kollektiven Konstrukts des Ostdeutschen bei.[710]

Interessanterweise dient die Wende auch an einer anderen Stelle im Film als das wichtigste Kriterium für die Zuweisung von Martins Ostidentität, allerdings auf eine umgekehrte Weise. *Der letzte Ossi. Eine bewegende Geschichte um einen fast vergessenen Menschen* lautet der Titel eines Artikels über Martin, der in der lokalen Zeitung erscheint. Nicht die (vorausgesetzte) Teilnahme an den Ereignissen der Wende, sondern gerade die langjährige Freiheitsstrafe des Protagonisten in der Zeit der großen politischen und sozialen Umwalzungen bestimmen seine Identität als der letzte DDR-Bürger. Die Tatsache, dass er den Mauerfall und die Vereinigung durch seinen Gefängnisaufenthalt verpasst hat und dadurch im Rousseauschen Sinne von den aktuellen politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen unverdorben als eine Art von edlem Wilden in der neuen Realität angekommen ist, wird von der Zeitung aufgegriffen, um Martin als

---

[709] Vgl. Welzer (2002): 186 und 206.
[710] Vgl. J. Assmann (1997): 132.

den letzten Repräsentanten einer Gesellschaft, die es seit der Vereinigung als solche nicht mehr gibt, zu schildern. [711]

Deutlich wird in diesem Kontext, dass, wie man sich selbst als Person und als Mitglied einer Gruppe darstellt, in großem Ausmaß davon abhängig ist, wie man von den anderen definiert wird. Die Weise, wie Martin seine Biographie konstruiert, führt darüber hinaus vor Augen, dass bei der fremdbestimmten Identitätskonstruktion stereotypische Vorstellungen der Anderen eine nicht unbedeutende, manchmal sogar eine entscheidende Rolle spielen können. Die filmische Szene auf gesellschaftliche Prozesse übertragen, zeigt, dass die Frage, ob und wie man als Individuum oder Gruppe Klischees bei der Identitätskonstruktion des Selbst bzw. des Anderen einsetzt, nicht nur eine Sache individueller Entscheidung, sondern auch der aktuellen gesellschaftlichen Machtverhältnisse ist. Wie Petra am Tisch bei Manuela als erste das Wort ergreift, die Rollen verteilt, das Thema bestimmt und den weiteren Ton des Gesprächs prägt, werden gesellschaftliche Diskurse im Foucaultschen Sinn von dem bestimmt, wer das Sagen, d. h. die Macht hat.

Im Folgenden analysiere ich drei Romane, die sich, dem Film *Berlin is in Germany* ähnlich, mit den Fragen der individuellen wie kollektiven Identitätsbestimmung, des (Mit)Spracherechts und der Stereotypenbildung in der deutschen Gesellschaft nach dem Mauerfall auseinandersetzen. In den zu behandelnden Texten: Bernd Schirmers *Schlehweins Giraffe* (1992), Brigitte Burmeisters *Unter dem Namen Norma* (1994) und Jens Sparschuhs *Der Zimmerspringbrunnen* (1995), werden nicht nur diese Aspekte miteinander in engen Zusammenhang gebracht, sondern wird darüber hinaus auch das Problem des Misslingens, sogar einer prinzipiellen Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen den Ost- und Westdeutschen nach der Wende erörtert. Die dem im vorangehenden Kapitel besprochenen Roman *Nox* von dem westdeutschen Autor Thomas Hettche entliehene Botschaft, eine wahre Einigung sei nicht möglich, scheint in diesen drei Texten, die alle in der ersten Hälfte der neunziger Jahre von ostdeutschen Autoren veröffentlicht wurden und über die Periode nach dem Mauerfall aus der Ostperspektive

---

[711] Übrigens ist der Begriff *Ossi* in diesem Kontext falsch verwendet worden. Der Begriff wurde nämlich nach der Wende zur Andeutung der Einwohner der neuen Bundesländer in Gebrauch genommen. Im Zeitungsartikel wird gerade die Tatsache betont, dass Martin aus der sozialistischen Diktatur unmittelbar in eine für ihn völlig fremde demokratisch-kapitalistische Gesellschaft überpflanzt wurde, ohne dass er die (kurze) Übergangsphase mitgemacht hat und sich an die neuen Umstände wie die anderen ehemaligen DDR-Bürger allmählich gewöhnen konnte. Da er in diesem Sinne kein richtiger Ossi ist, wäre hier m. E. eher der Terminus *Zoni*, mit dem vor dem Mauerfall die Deutschen aus Ostberlin manchmal bezeichnet wurden, besser geeignet.

berichten[712], bestätigt. Kennzeichnend für sie ist der ausgesprochen kritische Ton in Bezug auf gesellschaftliche Entwicklungen in Deutschland nach der Vereinigung.

6.1. Ambivalenz der Erinnerung

Der Text, der den Leser „mit den oft übersehenen Folgen des vielfältigen […] Identitätsverlusts im Osten“ konfrontiert“[713], sich m. E. am stärksten mit dem Thema des Scheiterns der Kommunikation beschäftigt und damit einen wichtigen „Beitrag zur Debatte, nunmehr mit literarischen Mitteln“[714] leistet, ist das 1994 erschienene Buch von Brigitte Burmeister *Unter dem Namen Norma*[715]. „In unzähligen Details vermittelt der Roman“, der von vielen Kritikern und Rezensenten mit Lob als einer der interessantesten und differenziertesten Wendetexte empfangen wurde[716], „ein Bild der allgemeinen Konfliktlage, die sich sowohl im polemisch aufgeladenen öffentlichen Diskurs als auch in der privaten Kommunikation niederschlägt.“[717]

---

[712] Gemeinsam für die Romane von Schirmer, Burmeister und Sparschuh ist die Tatsache, dass ihre ostdeutschen Protagonisten gleichzeitig als Ich-Erzähler und Fokalisator fungieren. Das bedeutet, dass der Leser den Zugang zu der fiktiven Welt der Texte ausschließlich durch ihren subjektiven Bericht bekommt.

[713] Volker Wehdeking: Neue Freiheit, neue Risiken, neue Identitätssuche: Der späte literarische Durchbruch von Brigitte Burmeister und die Debütromane von Kerstin Jentzsch und Kerstin Hensel. In: ders.: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1995, S. 76-101, hier S. 77.

[714] Mirjam Gebauer: Vom „Abenteuer des Berichtens“ zum „Bericht eines Abenteuers“. Eine poetologische ‚Wende’ im Schreiben von Brigitte Burmeister. In: *Weimarer Beiträge*, 1998, H. 4, S. 538-553, hier S. 538.

[715] Brigitte Burmeister: *Unter dem Namen Norma.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1994.

[716] Vgl. z. B. Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig: Aufbau, 2000, S. 499f;, Sibylle Cramer: Deutsche Zustände und die offenen Felder im Gefüge der Gegenwart. Die Ostberliner Erzählerin Brigitte Burmeister legt einen weitsichtigen Gegenwartsroman vor. In: *Süddeutsche Zeitung*, 05. 10.1994; Walter Hinck: Glasierte Gesichter. Brigitte Burmeisters Berlin-Roman. In: *Frankfurter Zeitung*, 04.10.1994; Hella Kaiser: Die Tugend der Rücksichtslosigkeit. Die Schriftstellerin Brigitte Burmeister. In: *Stuttgarter Zeitung*, 22.10.1994 und Hans-Georg Soldat: Wenn Geschichte beginnt … „Unter dem Namen Norma“ - Brigitte Burmeister schrieb den Roman der deutschen Vereinigung. In: *Berliner Zeitung*, 04.10.1994.

[717] Eva Kaufmann: “Handlung ohne erkennbaren Grund?“ In: *Neue deutsche Literatur*, 1994, H.5, S. 175-177, hier S. 176.

Die Hauptfigur und Ich-Erzählerin Marianne Arends lebt 1992 in einem Ostberliner Hinterhaus, in einem Stadtviertel, das „weiter Mitte [hieß], als […] [es] längst Rand war“[718] und „wieder Mitte ist, auch wenn die meisten seiner Straßen so vergessen aussehen, wie all die Zeit zuvor.“[719] „[D]ie Straße, an deren Ecke das Haus sich befindet“, so die Protagonistin, wurde „zurückgetauft […] auf den Namen, der bis zur vorigen Korrektur in den blauen Personalausweisen der langjährigen Hausbewohner gestanden hatte.“[720] Von Beruf Übersetzerin aus dem Französischen beschäftigt sie sich mit der Biographie des französischen Revolutionären Saint-Just. Gleichzeitig arbeitet sie an der Spurensicherung des Vorwendealltags in dem „kleinkarierte[n] Dreibuchstabenland“[721] und der, im Gegensatz zu der Französischen, unblutigen und friedlichen deutschen Revolution von 1989[722]. Vor der Angst, dass in ihrer Erinnerung an die Wende und die Vereinigung von diesem

> Anbruch einer neuen Zeit […] nichts geblieben [wäre] als das Gefühl, geträumt zu haben […], hatte […] [sie] […] eine Art Chronik verfaßt, […] [sich] schwarz auf weiß bestätigt, daß bestimmte Ereignisse sich zugetragen hatten von einem Herbst bis zum übernächsten und […] sie davon berichten konnte, weil […] [sie] dabeigewesen war. [723]

Obwohl der Mauerfall nur wenige Jahre zurückliegt, „[k]aum noch vorzustellen“, stellt Marianne fest, sind „die Mauern, Türme, Drähte, Verhaue, Gräben, Wachposten, Hunde, die Grenze im Fluß, die blenden am Brückgeländer, so daß man nicht ins Wasser sehen konnte, ein Bahnhof voller Soldaten […], wirklich kaum vorzustellen, aber noch da, verblassendes Erinnerungszeichen an einen Zustand permanenter Abwehr, Kriegsersatz.“[724] Nicht nur die materiellen, topographischen Hinweise auf die politische Umwelt verschwinden aus der Erinnerung, auch Gegenstände aus dem DDR-Alltag, die nicht mehr vorhanden sind,

---

[718] Burmeister (1994): 7.

[719] Ebenda. Die Knappheit dieser Formulierung schätzt Hans-Georg Soldat in seiner Rezension besonders hoch. „Selten“, stellt er fest, „sind so lapidar Kontinuitäten und Brüche deutscher Geschichte benannt worden.“ In: Hans-Georg Soldat: Wenn Geschichte beginnt … „Unter dem Namen Norma“ – Brigitte Burmeister schrieb den Roman der deutschen Vereinigung. In: *Berliner Zeitung*, 04.10.1994.

[720] Ebenda, S. 7/8.

[721] Ebenda, S. 45.

[722] Ebenda, S. 81, 83.

[723] Ebenda, S. 196/197.

[724] Ebenda, S. 111/112.

geraten in raschem Tempo in Vergessenheit. „Schon weiß ich kaum noch“, gibt die Erzählerin beispielsweise zu,

> wie das Geld aussah, das wir hatten, bevor wir richtiges Geld bekamen, wie die Etiketten auf den Konservendosen, Gläsern und Flaschen aussahen, die Briefmarken und Fahrscheine […]. Wie also Dinge aussahen, die ich nicht vermisse, nur jetzt nicht mehr sehe, und wie es war, als ich sie häufig sah und häufig vermißte, weil es sie wieder einmal nicht gab […].[725]

Mit ihrem Lebenspartner Johannes, der nach der Wende, wie Marianne es formuliert, „als uns plötzlich die Welt offen stand“[726], im Westen Karriere macht und den sie nur noch selten sieht, führt sie einen regelmäßigen Briefwechsel und zahlreiche (Fern)Gespräche über die Vergangenheit. Ihre Wortwechsel laufen meistens auf gegenseitige Vorwürfe hinaus und verursachen, da die beiden der Gegenwart unterschiedlich gegenüberstehen und sich über die Bewertung des Vergangenen nicht einig werden können, nur noch Unverständnis und Enttäuschung. Sie entfremden sich immer mehr voneinander: „Unsere Streitigkeiten wogen nun schwerer, weil für Aussöhnung meist keine Zeit mehr blieb.“[727] Johannes, der sich hauptsächlich für sein gegenwärtiges Leben zwischen Mannheim und Heidelberg interessiert, fühlt sich nach eigenem Schreiben „mit dem alten Jammertal“[728] nicht mehr verbunden und kann sich nur „dunkel“[729] an die Vergangenheit in der DDR erinnern. Marianne meint, er mache „den Fehler […], eine vertrackte Mischung aufzulösen, damit etwas Eindeutiges herauskommt“[730] und schaffe all zu gerne ein „Haß- und Ekelbild von dem Land, in dem […] [er], als es noch existierte, mit den unterschiedlichsten Empfindungen gelebt […] [hat].“[731] Marianne macht Johannes zufolge gerade das Umgekehrte und verklärt die alten Zeiten, „[w]eil sie zur Abwehr von Ichweißnichtwas in der Gegenwart herhalten sollen.“[732] “Das ständige Glück“, gesteht er in einem der Gespräche, „ist mir zumindest

---

[725] Ebenda, S. 165.
[726] Ebenda, S.46.
[727] Ebenda, S. 201.
[728] Ebenda, S. 8.
[729] Ebenda, S. 214.
[730] Ebenda, S. 95.
[731] Ebenda.
[732] Ebenda, S. 104.

entgangen […], und du hast es erfolgreich für dich behalten.“[733] Mariannes Versuch, sich zusammen in Bezug auf „die Gesamteinschätzung […] [ihres] verflossenen Lebens“[734] darauf zu einigen, „daß das meiste nicht gut war, aber auch nicht alles schlecht“[735], schlägt wegen ihres kläglichen Tons fehl. Sogar der Ort, an dem die beiden sich kennengelernt haben und ihren Urlaub verbrachten, stellt keine Garantie für uniforme Erinnerungen dar. Während Marianne den gemeinsamen Aufenthalt an der Ostsee für “die herrlichsten Ferien überhaupt“ hält: „seit dem ersten Augenblick am Strand, im Wasser, nur noch Glück […]“[736], erinnert sich Johannes vor allem an die Enge und die Langeweile, „das Meer [als] eine Kloake, die Versorgung eine unabänderliche Katastrophe.“[737]

Der Grund für diese Ambivalenz der Erinnerungen und im Allgemeinen für die Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses sieht die Hauptfigur in der Unmöglichkeit einer direkten Konfrontation mit dem, was wirklich war, sowie in der subjektiven Konstruktivität der Erinnerung, die ich in den vorangehenden Kapiteln dieses Buches ausführlich besprochenen habe. „[W]ie soll ich mich genau erinnern“, beklagt sich Marianne,

> wenn in meinem Gedächtnis nur Anhaltspunkte aufbewahrt, alle Verbindungsstücke verloren sind […], nichts uns zurückführen würde zu unserer damaligen Wirklichkeit, so daß wir mit ihr konfrontiert wären, wortwörtlich […], wir uns selbst in lückenlosen Ansichten wiederbegegneten, diese vergleichen könnten mit […] den spärlichen Ausschnitten, die wir behalten haben und von denen keiner ganz übereinstimmen würde mit dem, was wir da sähen, doch wären sie aufschlussreich in ihren Abweichungen, wie schon durch die Auswahl selbst, falls denn von Wahl die Rede sein kann bei einem unbewußten Aussieben und Verschwindenlassen …[738]

Diese Selektion bestimmter Elemente aus der Vergangenheit ist allerdings, wenn auch unbewusst, nicht willkürlich, eine von Marianne vorausgesetzte frühere Existenz der Verbindungsstücke zwischen den

---

[733] Ebenda.
[734] Ebenda, S. 110.
[735] Ebenda.
[736] Ebenda, S. 108.
[737] Ebenda, S. 105.
[738] Ebenda, S. 110. An einer anderen Stelle im Roman bedauert die Hauptfigur, dass Johannes und sie „nicht […] an jene Stelle zurückkehren konnten, oder zu anderen Anhaltspunkten, die bewiesen, daß die Erinnerungen keine Erfindungen waren, zumindest etwas zu tun hatten mit diesen wirklichen Orten, an denen wir gewesen waren.“ (108).

Anhaltspunkten nur eine Täuschung. „Das Gedächtnis ist erfinderisch“[739], stellt Welzer in seiner Studie zum kommunikativen Gedächtnis auf Grund von Befunden aus der Neurowissenschaft und der kognitiven Psychologie fest. Es ist „ein konstruktives System […], das Realität nicht einfach abbildet, sondern auf unterschiedlichsten Wegen und nach unterschiedlichsten Funktionen filtert und interpretiert […].“[740] Die Tatsache, dass „das Gedächtnis als ‚constructive memory framework' […] mit unterschiedlichen Systemen des Einspeicherns, Aufbewahrens und Abrufens [operiert]“[741], ist nicht nur für die individuelle Gedächtnisbildung charakteristisch, sondern auch für kollektive Erinnerungsprozesse.

Verbindungsstücke gibt es laut Assmann auch auf dem Niveau des Kollektiven als solche nicht, sondern sie werden im Erinnerungsprozess zum Zweck einer kohärenten Erzählung immer aufs Neue geschaffen.[742] Wie Assmann meint, konstruiert man ein Vergangenheitsbild nicht um der Vergangenheit Willen, sondern im Dienst der Gegenwart und Zukunft.[743] Mariannes romantisierte Erinnerungen an das Leben in der DDR dienen als Rechtfertigung des Entschlusses, ihrem Lebensgefährten nicht nach Mannheim hinterher zu reisen, sondern im Osten zu bleiben. Johannes wiederum qualifiziert die DDR-Vergangenheit ab, um sein Leben in Westdeutschland erfolgreich einrichten zu können. In seinem Fall würden glückliche Erinnerungen einen Ballast darstellen, der seine Westintegration erschwert. Symbolisch für den unterschiedlichen Vergangenheits- und Zukunftsbezug der beiden ist die Bewertung ihrer gemeinsamen Ostberliner Unterkunft: Für Marianne ist sie „dämmerig und still“, für Johannes „finster und öde“[744]. Das Telefongespräch, in dem Johannes, der gerade den Arbeitsvertrag in Mannheim bekommen hat, verkündet, auf die Suche nach einer gemeinsamen Wohnung zu gehen, ist hier symptomatisch: „[E]ndlich könnten wir unter menschenwürdigen Bedingungen zusammenleben“[745], stellt er fest. In Reaktion darauf,

---

[739] Welzer (2002): 20.
[740] Ebenda.
[741] Ebenda.
[742] Auf Grund dieser Übereinstimmungen lese ich Burmeisters Text als Repräsentation von kollektiven Erinnerungsprozessen.
[743] Vgl. Assmann (1997): 139 und Kapitel 1 in diesem Buch.
[744] Vgl. Burmeister (1994): 8.
[745] Ebenda, S. 202.

berichtet Marianne, „verteidigte [ich] die sechzig Quadratmeter im Hinterhaus, als müßte ich mein Leben verteidigen.“[746]

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit findet allerdings nicht nur in Gesprächen zwischen Marianne und Johannes statt, sondern auch zwischen Marianne, seiner Freundin Norma und Mariannes Liebhaber Max. Die Hauptfigur besucht darüber hinaus Versammlungen der Bewohner ihres Ostberliner Hauses[747]. Indem sie von eigenen Erlebnissen und Erfahrungen erzählen und z. B. über „das Problem der objektiven Schuld“[748] diskutieren, wollen die Hausbewohner zusammen „die Vergangenheit bewältigen, das heißt Erinnerungsarbeit leisten, die eigene Geschichte aufarbeiten“[749]. „Das Material [dafür] liegt auf der Straße […]“, schließt Marianne, „Lebensstoff en masse, jedoch schwer zu bergen.“[750]

Dass es allerdings nicht so einfach ist, die eigene Biographie zu erzählen, bemerkt an einer anderen Stelle im Buch Emilia, Mariannes imaginäre Tochter, buchstäblich eine „Kopfgeburt“[751] und gleichzeitig ihr alter ego, das im Roman die Rolle einer kritischen Instanz erfüllt: „[D]iese Erzählungen über die Vergangenheit“, beobachtet sie nüchtern, sind „nicht mal richtige Erzählungen […], mehr so versteckte Erklärungen, Angriffe oder Entschuldigungen, jedenfalls soll immer irgendwas dabei rauskommen, eine Lehre, ein Urteil, ein Vermächtnis, schon eigenartig, als säßen die im Gericht oder lägen auf dem Sterbebett, und du ganz genauso.“[752] Emilias naive Fragen[753] in Bezug auf den Umgang mit der DDR-Vergangenheit und den aktuellen Ost-West-Verhältnissen – „Was mir total fehlt“, gesteht sie, „ist die Übersicht, was hier so läuft, und wozu dieses dauernde Gerede von früher, war es denn soviel besser, soviel schlechter?“[754] – schaffen

---

[746] Ebenda.

[747] Dies ist eine deutliche Fortsetzung einer DDR-Tradition, die Marianne selbst andeutet, in einer leicht veränderten Form. Vgl. Burmeister (1994): 151/152.

[748] Burmeister (1994): 16.

[749] Ebenda, S. 149.

[750] Ebenda, S. 170.

[751] Vgl. ebenda, S. 117ff.

[752] Ebenda, S. 121.

[753] Die Schärfe ihrer Beobachtungen und die Formulierung, die sie verwendet, überschreiten meiner Meinung nach die geistlichen Möglichkeiten einer Neunjährigen und weisen daher darauf hin, dass es sich in der Person Emilias nicht um ein Kind handelt, sondern eher um ein alter ego der Erzählerin.

[754] Burmeister (1994): 121.

Abstand und dienen als Korrektur für die stark engagierte und emotionale Wirklichkeitswahrnehmung von Marianne.

6.2. Drüben. Klischees über das andere Deutschland

Von den Beziehungen zwischen den Ost- und Westdeutschen wird im Roman ein pessimistisches Bild geschaffen. Die beiden Teilgesellschaften fühlen sich einander fremd, leben zwei Jahre nach der Vereinigung immer noch getrennt, haben das Interesse aneinander verloren und suchen nach einem kurzweiligen Ausbruch von gegenseitiger Begeisterung in der direkten Periode nach dem Mauerfall keine Annäherung mehr. Corinna Kling beispielsweise, die zu dem neuen westdeutschen Freundenskreis von Johannes gehört, ist seit ihrem kurzen Ausflug nach Mecklenburg im Sommer nach der Wende nicht mehr in den neuen Bundesländern gewesen. „Man ist auch mit dem eigenem Leben viel zu sehr beschäftigt“[755], rechtfertigt sie sich im Gespräch mit Marianne.

Die Ostberliner Protagonisten ihrerseits sprechen noch immer von „drüben“, wenn sie Westberlin bzw. Westdeutschland meinen[756]. Obwohl seit dem Mauerfall und der Öffnung der deutsch-deutschen Grenze der Wirklichkeit nicht mehr entsprechend, hat dieses Wort Burmeisters Hauptfigur zufolge zwar „sein langjähriges Gewicht, [aber] nicht seine Brauchbarkeit verloren […].“[757]:

„Drüben“, eruiert Christoph Dieckmann in seinem Aufsatz zur Geschichte des Begriffs, der als eine Art „Sehnsuchtwort“ jahrelang eine „deutsche Himmelsrichtung“[758] andeutete und „Materialismus und Metaphysik“[759] in sich vereinigte, „klang nach städtischem, gleißendem Leben. Drüben lebten die reicheren Deutschen. Drüben imaginierte den unablässigen Genuss delikater Dinge und einer Freiheit,

---

[755] Ebenda, S. 219.
[756] Siehe u. a. ebenda, S. 29 und 203.
[757] Ebenda, S. 30.
[758] Christoph Dickmann: Drüben. Vom Verschwinden einer deutschen Himmelsrichtung. In: *Drüben. Deutscher Blickwechsel*. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Leipzig, 2006, S. 78-87, hier S. 79.
[759] Ebenda.

deren Schnupperangebote das Westpaket überbrachte."[760] Auch Burmeisters Protagonistin entsinnt sich der „Kultgegenstände, gute[r] Gaben aus dem Westen"[761] und ruft im Gespräch mit ihrem Liebhaber Max „Geschäfte in Westberlin, in denen es nach Apfelsinen und Schokolade, nach Lederschuhen duftete"[762], ins Gedächtnis.

Die west- und ostdeutschen Reaktionen auf die Vereinigung im Roman werden hauptsächlich auf das Materielle reduziert, wobei die Ostdeutschen Vorwürfe der Landnahme[763] gegen die Westdeutschen erheben, während die Westdeutschen in Bezug auf die aktuellen gegenseitigen Verhältnisse voraussetzen, „daß die Ostler wohl dächten, man würde sie weiter durchfüttern wie bisher."[764] Die stereotypischen Bilder von dem reichen Onkel aus der BRD und dem armseligen und hilfebedürftigen Ossi werden weiterhin gepflegt. Von ihrer Reise nach Mannheim, wo sie Johannes besucht, berichtet Marianne z. B. von dem aus ihrer Sicht wahrnehmbaren westlichen „Wohlstandsgeruch tief aus den Poren." „Bauten und Gegenstände waren gediegen", erklärt sie weiter, „gemacht für lange Dauer und fürs Auge auch, sogar Plastik sah besser aus als bei uns."[765] Auch das Haus zwischen Heidelberg und Mannheim, in das Johannes gezogen war, ist Marianne zufolge obwohl „[i]n dieser Straße […] das kleinste und schlichteste, […] hübscher als alle Häuser in der Luisen-, Marien- und Albrechtstraße zusammen."[766] „Scheißidylle"[767] schimpft Marianne nach einem Streit mit Johannes. „Nun geh endlich in deinen Scheißwesten"[768], reagiert sie verärgert auf seine Idealisierung der Westverhältnisse.[769]

---

[760] Dickmann (2006): 79.
[761] Burmeister (1994): 71.
[762] Ebenda, S. 101.
[763] Vgl. ebenda, S. 83.
[764] Ebenda, S. 106.
[765] Ebenda, S. 206.
[766] Ebenda, S. 210.
[767] Ebenda, S. 9.
[768] Ebenda, S. 95.
[769] Im Interview mit Margarethe Mitscherlich sucht Burmeister die Ursache für die Idealisierung des Westens, die ihrer Meinung nach durch Mangel an Selbstwertgefühl begleitet wird, im Zusammenfließen von „alte[r] Unselbstständigkeit und Subalternität […] mit neuer Unsicherheit und schlichter Unerfahrenheit" der Ostdeutschen. In: Margarethe Mitscherlich u. Brigitte Burmeister: *Wir haben ein Berührungstabu. Zwei deutsche Seelen – einander fremd geworden*. München, Zürich: Piper, 1993, S. 65.

Aus der westdeutschen Perspektive, für die Marianne Corinna Klings Wahrnehmung des Ostens für exemplarisch hält, stellen die neuen Bundesländer vor allem einen Ort dar, „wo doch alles rückständiger war“[770], sich seit den Fünfzigern nichts verändert hat[771]. Der Osten ist für sie eine Art Freilichtmuseum, das man sich als Tourist gerne anschaut, wo es sich aber schwierig leben lässt.

Als „geübte Reisende und als solche im Osten unterwegs, vielleicht absichtlich von der Touristenroute abgewichen auf der Suche nach Authentischem […]“[772] nimmt Marianne ein westdeutsches Touristenpaar wahr, das sie in einer Ostberliner Kneipe beobachtet. Das Paar war nach Ostberlin gekommen, so ihre den umlaufenden Klischees konforme Vermutung, um sich die im Westen vorausgesetzte Misere der ostdeutschen Verhältnisse mit eigenen Augen anzuschauen und „sich durch [die] Trostlosigkeit zu bewegen, von der man eine Vorstellung aus den Medien hatte“.[773] Ohne dass sie mit den beiden ein Wort gewechselt hätte, unterstellt sie, dass diese „Umgebung […] ihnen fremder sein mußte als ihr Hotel in Kenia oder auf den Malediven oder wo immer sie die Ferien verbracht hatten“[774] und behauptet, dass sie von der Tatsache erschüttert sein mussten, dass „die unglücklichen Höhlenbewohner hier Deutsche […] wie sie [waren]“[775].

Marianne bemerkt, wie die Westdeutschen von einem der Stammgäste, einem, wie sie es formuliert, „Eingeborenen“[776], „böse belauert[…]“[777] bzw. feindselig angesprochen, sogar bedroht werden, „weil er sie für Landnehmer halten mochte, sie jedenfalls als Eindringlinge aus dem Lager der Stärkeren, Anmaßenden und Hartherzigen betrachtete, die sich hier […] über kurz oder lang als Herren aufführen würden.“[778] Durch diese „rachedurstige[n] Reden mit fremdartigem Akzent“ scheint sich das Paar allerdings nicht getroffen zu

---

[770] Burmeister (1994): 218.
[771] Vgl. ebenda.
[772] Ebenda, S. 83.
[773] Ebenda, S. 86/87.
[774] Ebenda.
[775] Ebenda.
[776] Ebenda.
[777] Ebenda.
[778] Ebenda. Die häufige Verwendung indirekter Rede im Roman und der regelmäßige Einsatz von elliptischen Sätzen, in denen die Personalform des Verbs weggelassen wird, machen es dem Leser an vielen Stellen unmöglich, mit Sicherheit festzustellen, ob es sich um Mariannes Meinung, ihren (ironischen) Kommentar oder aber um die zitierte Äußerung einer anderen Figur handelt.

fühlen, aus dem einfachen Grund, spekuliert die Protagonistin weiterhin, dass diese „von Leuten [stammen], […] mit denen sie nie im Leben etwas zu tun hatten oder haben würden.“[779]

An dieser Stelle wird besonders anschaulich gemacht, dass die meisten ost- und westdeutschen Romanprotagonisten sich nur in einem einig werden können, nämlich darin, dass sie kein Interesse am wechselseitigen Kontakt haben und am liebsten voneinander getrennt in zwei Parallelgesellschaften leben. Dementsprechend soll auch das neue Haus von Johannes zweimal eingeweiht werden: Für die Ostberliner, schlägt Johannes vor, würden sie ein Fest zu einem späteren Zeitpunkt organisieren, nachdem sie erst eine Party für seine westdeutschen Freunde und Kollegen gegeben hätten. Marianne scheint damit einverstanden zu sein: „Klar […], die Leute sollen ja einigermaßen zusammenpassen“[780], erwidert sie. Die an ihre Freundin Norma adressierte, aber letztendlich nicht geschickte Karte macht dem Leser allerdings deutlich, dass Marianne dies nur ironisch meint und dass sie mit ihrer Antwort die Äußerung antizipiert, die sie von Johannes erwartet. Ihre Annahme bewahrheitet sich tatsächlich, wenn Johannes direkt hinterher gesteht, dass er sich diesen Gedanken auch selber durch den Kopf hatte gehen lassen.[781] In Wirklichkeit fürchtet sich Marianne vor dem Gartenfest mit „lauter neue[n] Gesichter[n]“[782] und würde es am liebsten zusammen mit ihrer Freundin und sogar mit ihren Nachbarn aus dem Hof halten, „damit sie hier für Lärm und Besäufnis sorgen und Johannes’ Gäste das Gruseln lehren, alleine schaff’ ich es nicht“[783], schreibt sie verzweifelt.

Obwohl ständig damit beschäftigt, die westdeutschen Pauschalurteile in Bezug auf die Ostdeutschen zu entlarven und gegen sie anzukämpfen, tappt Marianne selbst in die Falle der Stereotypenbildung.[784] Ohne

---

[779] Ebenda, S. 87.
[780] Ebenda, S. 212.
[781] Ebenda.
[782] Ebenda.
[783] Ebenda.
[784] Diese Tatsache bleibt in der eher spärlichen Sekundärliteratur zu Burmeisters Text durchaus unbeleuchtet. Zwar stellt der anonyme Autor eines Essays in *Kritisches Lexikon der deutschen Gegenwartsliteratur* beispielsweise fest, dass „Marianne selbst […] zum Modellfall einer an mangelndem Selbstbewußtsein leidenden Ostdeutschen [wird], Westdeutschland […] zu einem uniformen Block von ‚Helligkeit und schönen Dingen, gepflegten Lebewesen’ [verschmilzt]“, behauptet allerdings gleichzeitig, dass „sie den Ballast der Vorurteile ab[wirft], um zu einer Sprache zu finden, in der fortan unverstellt von vorgeprägten

ein direktes Gespräch mit den Anderen anzuknüpfen, unterstellt sie ihnen Gedanken und Gefühle, die den wechselseitigen Klischeevorstellungen entsprechen. Ihre Wahrnehmung der Westdeutschen ist deutlich durch Stereotype vorgeprägt. Zu Besuch in Mannheim wiederholt sie im Gespräch mit Johannes bloß dasjenige, was die Feindbilder vorgeben: „Sie sind so reserviert […], eine geschlossene Gesellschaft, zu der Fremde keinen Zutritt haben […]. Hier sehe ich Menschen mit einer Glasur über den Gesichtern […], abweisende Gesichter jedenfalls."[785] Worauf ihr Partner sarkastisch antwortet: „Natürlich […], Westmenschen wie sie im Buche stehen!"[786] Die Schärfe und Richtigkeit seiner Bemerkung wie auch seine potenzielle Fähigkeit zur Nuancierung werden allerdings durch die Tatsache in Zweifel gezogen, dass er, wie Mariannes Freundin Norma meint, „[…] doch längst nach drüben, zu den Erfolgmenschen [gehörte], die uns jetzt Manieren und das Arbeiten beibringen wollen"[787] und aus diesem Grund in seinen Urteilen parteiisch sein müsse. Seine auf Grund des längeren Aufenthalts im Westen möglicherweise bessere Kenntnis der dortigen Verhältnisse wird hiermit ohne Weiteres zu einem Nachteil uminterpretiert.

6.3. Sprache als Quelle gegenseitiger Vorurteile und Missverständnisse

Mariannes ständige Auseinandersetzungen mit ihrem Lebenspartner, in denen sie Johannes jedes Mal zu Klischeeäußerungen in Bezug auf den Osten zu verleiten und bei stereotypischen Ansichten über die Ostlern zu ertappen versucht, scheinen nur kleine Fingerübungen für das Gespräch zu sein, auf das der Titel des Romans *Unter dem Namen Norma* rekurriert.

Das Gespräch, das Marianne mit der Westdeutschen Corinna während der Hauseinweihungsparty von Johannes führt, beschlagnahmt einen großen Teil des zweiten und letzten Romankapitels und stellt den Höhepunkt von Burmeisters Text dar. Indem die Hauptfigur ihre überrumpelte Gesprächspartnerin dazu zwingt, einer fiktiven Geschichte eigener Stasitäterschaft zuzuhören, dekonstruiert sie, die als Übersetzerin

---

Formulierungen über die Vergangenheit gesprochen werden könnte." (www.klgonline.de; zuletzt gesichtet am 09.08.2009) Diese Feststellung widerlege ich weiter in diesem Kapitel.

[785] Burmeister (1994): 211.

[786] Ebenda.

[787] Ebenda, S. 114

beruflich und Tag ein Tag aus mit Sprachstrukturen beschäftigt ist, auf eine meisterhafte Weise den westlichen Diskurs über den Osten und veranschaulicht gleichzeitig die Unzulänglichkeit, sogar die Unmöglichkeit der Ost-West-Kommunikation.

Zu diesem Zweck wendet sie im Gespräch, ähnlich wie in den Diskussionen mit Johannes, die westdeutschen Klischeevorstellungen vom Osten und von den Ostdeutschen auf zwei Ebenen bewusst an: auf dem Niveau der Sprache und auf dem Niveau des Narrativs. Auf der Sprachebene schafft sie bewusst Raum für Klischeeäußerungen ihrer Gesprächspartnerin oder nimmt bestimmte vorgeprägte Formulierungen vorweg. So errät und ergänzt sie einige nach ihrem Ermessen für den Kontext geeignete Wörter:

> […] [I]ch dachte, sagte Corinna, bei Ihnen im Osten hätten sich die alten Eßgewohnheiten erhalten, wo doch alles rückständiger war. Nicht immer ein Mangel. Zum Beispiel die wundervollen –
> Alleen, sagte ich.
> Genau. Die habe ich selbst gesehen, bei einer Autofahrt durch Mecklenburg, im Sommer nach der Wende. Ein Ausflug in die fünfziger Jahre. Traumhaft, zumindest aus der Touristenperspektive. Für die Einheimischen war es gewiß ganz anders. Hart. Da gebe ich mich keinen Illusionen hin und will mir auch keinen Urteil anmaßen. Halten Sie mich nicht –, ich verabscheue das arrogante Auftreten all dieser –
> Besserwessis, sagte ich.
> Sie sagen es. Die Ratschläge von oben herab, derart peinlich. Und die Vorurteile.[788]

Auf der Ebene des Narrativs geht sie auf die gängigen Stereotype in Bezug auf die Ostdeutschen ein, indem sie in Reaktion auf die vorausgesetzte Erwartenshaltung der westdeutschen Gesprächspartnerin Corinna eine „haarsträubend[…] klischeehafte[…] Lebensgeschichte östlich der Mauer erzählt“[789], in die sie nicht nur Erlebnisse ihrer Nachbarn aus dem Ostberliner Hinterhaus einarbeitet, sondern auch eine eigene Stasivergangenheit unter dem von ihrer Freundin geliehenen Namen Norma[790] erfindet: „Ich habe gespitzelt und verraten […]. So war das“[791], gesteht sie der verblüfften Corinna. Ihre erfundene Biographie ist eine Anhäufung von Stereotypen und Klischeeäußerungen, von der Kindheit in einer

---

[788] Burmeister (1994): 218/219.
[789] Mirjam Gebauer (1998): 548.
[790] Vgl. Burmeister (1994): 244.
[791] Ebenda, S. 238.

„hundertfünfzigprozentigen“ Familie „mit einem Klassenkämpfer an der Spitze“, der „[…] die Linie der herrschenden Partei von Anfang bis Ende unbedingt [vertrat]“ und seinen Platz „[u]nermüdlich im Kampf um die Herzen und Hirne unserer Menschen“ sah, über einen fiktiven Bruder Karlheinz, der nicht zufälligerweise den Namen des Ostberliner Hausmeisters Mariannes trägt, an der Schule die Funktion des FDJ-Sekretärs erfüllte, es später zu einem Berufsoffizier brachte und gerne seine „Macht über Untergebene“ missbrauchte, bis Mariannes Arbeit als IM aus Liebe zu ihrem Führungsoffizier, der – wie Corinna laut vermutet und Marianne damit unbewusst auf die Idee bringt – sie geschwängert und zur Abtreibung gezwungen hat. Obwohl Marianne Informationen über ihre Studienkommilitonen und Freunde gesammelt habe, habe sie niemanden geschadet, „Es war ja nicht meine Absicht“[792], behauptet sie: „[I]ch weiß von keiner Verhaftung, keinem Verhör der Bekannten, über die ich berichtet habe.“[793]

Indem sie in ihre Geschichte stereotypische Versatzstücke einflicht, sie mit für ihre Gesprächspartnerin weniger bekannten Aspekten des DDR-Lebens abwechselt: – „Vieles so fremd für sie [Corinna], irgendwie undurchschaubar, andererseits zu ihrem Ostbild passend“[794] – und das Erzählen regelmässig unterbricht „damit Corinna fragen konnte …“ [795], bringt sie ihre Gesprächspartnerin, ohne dass diese sich manipuliert fühlt, taktisch sehr geschickt dazu, die Geschichte zusammen mit ihr zu konstruieren: „Ohne Sie hätte ich die Geschichte nie erzählt“[796], teilt Marianne am Ende ihrer inszenierten Beichte doppeldeutig Corinna mit und bei Johannes rechtfertigt sie sich hinterher nochmals: „Sie hat mich inspiriert. In aller Unschuld.“[797]

In ihrem Erzählen lässt Marianne sich allerdings nicht nur durch ihre westdeutsche Gesprächspartnerin beeinflussen, sondern auch durch den Anfangssatz leiten, der ihr auf einmal einfällt.

> Der Satz kam wie von außen. Er forderte mich, zu erzählen, das [sic] zu diesem Auftakt paßte […]. Die Form war gegeben […], der Inhalt ergab sich dann, Schritt für Schritt“[798], berichtet sie. „[I]ch [wusste] plötzlich, daß ich

---

[792] Ebenda, S. 243.
[793] Ebenda.
[794] Ebenda, S. 231.
[795] Ebenda, S. 225.
[796] Ebenda, S. 244.
[797] Ebenda, S. 251.
[798] Ebenda, S. 250.

> Corinna […] mit dem Satz empfangen würde: Es ist an der Zeit, daß Sie die Wahrheit über mich erfahren […], anders gesagt, ich möchte Ihnen von meinem Leben erzählen.[799]

Damit antwortet sie indirekt auf den in diesem Kapitel bereits kurz angesprochenen Vorwurf ihrer fiktiven Tochter Emilia, die all die komischen Lebensgeschichten nicht interessieren würden, „solange nicht jemand loslegt, wie sich das gehört …“[800]

Die erfundenen Enthüllungen, die sie Corinna anvertraut, stellen für Marianne „eine Art Gesellschaftsspiel […][dar]. Who is who in diesem Garten oder, wie wir zu Hause sagen würden, laßt uns unsere Biographien erzählen …“[801] Dass dieses Spiel „in einem Klima öffentlicher Verdächtigungen und Denunziationen“[802] gefährlich sein kann, weiß Marianne Dank der Geschichte Margarete Bauers, ihrer Ostberliner Nachbarin, die sich, der Stasimitarbeit verdächtigt und arbeitslos geworden, das Leben genommen hat. „Und im Nachbarhaus […] hatte man das Wesen durchschaut, sein lange gehütetes Geheimnis aus zwei Buchstaben aufgedeckt […], jetzt kam alles heraus, ans volle Licht der Wahrheit, und das vertragen manche nicht, tragisch, aber irgendwo gerecht, Schuld und Sühne …“[803] „Ein weiteres Opfer unserer unblutigen Revolution“ fügt sie ironisch hinzu und ist selber darauf gefasst, dass „der Verdacht […] jeden treffen [kann]. Auch mich.“[804] In einem Streit mit ihrer Freundin Nora wehrt Marianne sich gegen dieses „miese[…] Gesellschaftsspiel“[805], in dem man Gerüchte und Verdächtigungen bereitwillig glaubt und zu schnell Urteile über die Anderen fällt. Der radikale Dualismus des Denkens, die „absolute Trennung in Gut und Böse“[806] ist ihr zuwider. Auch im Gespräch mit Corinna knüpft sie an das menschliche Bedürfnis an, sich ein vereinfachtes Bild von der Welt zu schaffen, indem sie in Bezug auf Corinnas Schwierigkeiten mit der

---

[799] Ebenda, S. 223/224.
[800] Ebenda, S. 121.
[801] Ebenda, S. 222.
[802] Ebenda, S. 58.
[803] Ebenda, S. 43.
[804] Ebenda, S. 60.
[805] Ebenda, S. 58.
[806] Mitscherlich u. Burmeister (1993): S. 51.

Bewertung ihrer IM-Tätigkeit rhetorisch fragt: „Wünschen wir uns nicht Eindeutigkeit? […] Wirkliche Opfer können wir bedauern, wirkliche Täter verabscheuen. Was aber mit aktiven Opfern?“[807]

6.4. Die Erfindung der eigenen Lebensgeschichte

Corinna, die durch Mariannes Geständnis tief beeindruckt ist, nennt das Gespräch in ihrer Naivität „ein Erlebnis, das […] [sie] beide näher gebracht hat.“[808] Dass dies eine falsche Einschätzung ist, ist dem Leser vom Anfang an deutlich, wird aber nochmals nachdrücklich im späteren Gespräch der Hauptfigur mit Johannes vor Augen geführt. Corinnas Bereitwilligkeit, die klischeehafte Ostgeschichte über eine Stasi-Mitarbeit ohne Weiteres zu glauben, empört Marianne vor allem aus dem Grund, dass sie, wie Marianne meint, eine Folge des tief gewurzelten westdeutschen stereotypischen Bildes vom Osten und von den Ostdeutschen ist:

> Genau das hatte ich vermutet: Hinter der Fassade nichts als Argwohn, ach was, die Überzeugung von der kollektiven Verdorbenheit der Dagebliebenen. Und die Vermutung habe sich deprimierend deutlich bestätigt. Denn nie und nimmer wäre meine reale Geschichte auf solche Glaubensbereitschaft gestoßen wie der Zusammenschnitt von erwartungsgemäßen Gruselbildern![809]

Mariannes Äußerung und auch ihre dezidierte Feststellung: „[A]llesamt wissen sie immer schon Bescheid, diese aufgeblasenen Originale, für die der Osten bevölkert ist von Stereotypen!“[810], die sie als Rechtfertigung ihres raffinierten Spiels im letzten Streit mit Johannes, der mit dem Bruch ihrer Beziehung endet, einsetzt, sind allerdings auch Beweis für ihre eigene Voreingenommenheit den Westdeutschen gegenüber. Mit dem Personalpronomen in der ersten Person Plural ergänzt von „diese[n] aufgeblasenen Originale[n]“ deutet Marianne nicht nur Corinna an, sondern vor allem die Gruppe, zu der sie sie rechnet, und rekurriert damit offensichtlich auf das Klischee vom arroganten Westdeutschen.

---

[807] Burmeister (1994): 236.
[808] Ebenda, S. 245.
[809] Ebenda, S. 252.
[810] Ebenda.

Interessanterweise sieht Marianne an erster Stelle sich selber als Opfer eines solchen Stereotypierungsvorgangs. Johannes erklärt sie demzufolge, der Grund für ihr eigenes Handeln war gerade die Tatsache, „[d]aß […] [sie] es schon lange satt hatte, als Abladeplatz für Mitleid und Belehrungen zu dienen, daß es […] [ihr] zum Hals heraushing, eine Vertreterin des Typischen zu sein oder eine Randerscheinung […].“[811] In einem Selbstverteidigungsreflex hat sie ihre erfundene Geschichte erzählt und ist damit, wie sie es selber formuliert, „[ihre] Identität losgeworden, im doppelten Sinne …“[812]

So hat sie die von den Anderen zugewiesene Identität als Opfer der ostdeutschen Diktatur, die „vierzig Jahre nicht [richtig] gelebt“[813] hat, in der sie sich selber nicht erkannte, gegen eine wiederum fremdbestimmte Identität als Stasispitzel ausgetauscht, eine Identität, die aus zwei Gründen falsch ist: weil sie, genau wie die erste, eine Aneinanderreihung von lauter Klischees darstellt und als solche nur eine Vorstellung bzw. Fiktion, die der Wirklichkeit nicht entspricht[814], aber darüber hinaus auch noch von Marianne völlig erfunden ist. Gerade durch den Einsatz von Stereotypen bei der Identitätskonstruktion, der die Fiktivität von Mariannes Biographie verdoppelt, wird allerdings die Glaubwürdigkeit ihrer Geschichte garantiert. Marianne, die das Muster, nach dem Ost-West-Gespräche ablaufen, ausgezeichnet kennt, setzt Corinnas Voreingenommenheit voraus und, dies antizipierend, tischt ihrer Gesprächspartnerin nach dem gängigen Muster eine klischeehafte Autobiographie auf. Da Corinna ihre Geschichte glaubt, sie sogar zusammen mit Marianne erzählt, indem sie die Lücken mit stereotypischen Versatzstücken ergänzt, wird Marianne in ihrer Annahme bestätigt und zum weiteren Erzählen angeregt. So entsteht ein Zirkel, in dem man erzählt, was erwartet wird, und man erwartet, was mit dem Erzählen eingelöst wird.

Die wechselseitigen Klischees und Pauschalurteile, die diesen Mechanismus antreiben, sind zwar Bestätigung wechselseitiger Erwartungen, gleichzeitig aber auch die wichtigste Ursache für das Scheitern der Kommunikation. Die Stereotype, die einer allgemeinen Orientierung dienen: „– [M]an hat sein Bild von

---

[811] Ebenda, S. 251/252.

[812] Ebenda, S. 252.

[813] Ebenda, S. 75.

[814] Zur selbst- und fremdbestimmten Identität vgl. Anthonya Visser: ‚Wieso hast du das so erzählt?’ Trügerische Identitäten in „Die Vertreibung aus der Hölle“. In: Eva Schörkhuber (Hg.): *Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse*. Wien: Sonderzahl, 2007, S. 110-133, hier S. 120.

den anderen und weiß, woran man ist“[815], behauptet Burmeister in einem Interview –, sind gleichzeitig, so die Autorin, „ein Indiz […] wechselseitiger Fremdheit.“[816] Der Zirkelschluss kann nur durch „das Eintauchen in die anderen Verhältnisse, de[n] lebendigen Kontakt mit Einzelnen“ durchbrochen werden, „denn dann steht man ja nicht mehr diesem fremden Block gegenüber und kann oder muß anderes wahrnehmen als ‚auf einen Blick’.“[817]

Mariannes Aneignung einer fremdbestimmten und gleichzeitig fiktiven Identität des schlechten Ossi[818] im Gespräch mit Corinna stellt eine Art Widerstand gegen den dominanten westdeutschen Diskurs über den Osten dar. Am Beispiel der Hauptfigur ihres Romans veranschaulicht Burmeister, um die Terminologie Assmanns aufzugreifen, den Entstehungsmechanismus einer speziellen Art von Gruppenidentität, die es in dieser Form vor dem Mauerfall nicht gab: nämlich der ostdeutschen Gegen-Identität[819].

6.5. Die Entdeckung einer neuen DDR-Identität

Was Burmeister in ihrem Roman als allmählich fortschreitenden und dramatischen Prozess schildert, der weitgehende Folgen für das persönliche Leben der Hauptfigur mit sich bringt, stellt Sparschuh in seinem satirischen Roman *Der Zimmerspringbrunnen* als eine unerwartete, plötzliche und darüber hinaus komische Erfahrung dar, die der ostdeutsche Romanprotagonist Hinrich Lobek macht.

Lobek hat sich „nach über drei Jahren erzwungenen Hausmanndaseins“[820], die durch die Abwicklung seines Arbeitplatzes bei der Ostberliner Kommunalen Wohnungsverwaltung verursacht wurde, um eine

---

[815] Mitscherlich u. Burmeister (1993): 67.
[816] Ebenda, S. 67.
[817] Ebenda.
[818] Vgl. ebenda, S. 65. Im Gespräch mit Corinna vergleicht Marianne das Leben in der DDR mit einem Leben in der Wüste, womit sie die: „Wüste in den Seelen“ meint. (Burmeister (1994): 225).
[819] Assmann (1997): 154. Vgl. auch die Studien von Wagner (1999): 68 und 175 und Mühlberg (B 11/2001), www.bpd.de/themen/7ZUZ7A.html (zuletzt gesichtet am 10.08.2009).
[820] Jens Sparschuh: Der *Zimmerspringbrunnen*. Berlin: Goldmann Verlag, 1997, S. 11.

Stelle bei der westdeutschen Firma PANTA RHEIn, einem Produzenten von Zimmerspringbrunnen, erfolgreich beworben und wurde zu der alljährlichen Vertreterkonferenz seines neuen Arbeitgebers in Bad Sülz im Hochschwarzwald, einer, wie er direkt bei der Ankunft feststellt, „wahnsinnig aufgeräumten Weltgegend“[821], in der er sich vom Anfang an als Fremder fühlt, eingeladen. “[I]ch hatte auf einmal das Gefühl, daß es […] für mich hier schwierig sein würde, einen Platz zu finden“, berichtet Lobek, „[r]undum war ich von Bergen umstellt. Kein Fluchtweg […]. Ich war unwiderruflich angekommen.“[822] An einem einsamen Abend in der Pension entwickelt Lobek unerwartet und auf einmal, „ – in direkter Reaktion auf seine Erfahrungen in und mit Westen – eine früher nicht gekannte DDR-Identität“[823]. Dies passiert ihm in der Konfrontation mit dem Überfluss an bayerischen Kulturprodukten und genauer gesagt mit einem pornografischen Film aus den Siebzigern, den Lobek sich, „unsynchronisiert, in bayrischer Sprache“[824], anschaut:

> Ich dachte an Julia [seine Frau], an Zuhause. Und auf einmal, ich wußte nicht, wie, kam es über mich, und ich mußte hier, im Aufenthaltsraum des »Föhrentaler Hofs«, unter dem imitierten Holzbalken der Decke, eingerahmt von Schwarzweißfotografien des Schwarzwalds […] plötzlich, ohne mich dagegen wehren zu können, wie zwanghaft, einen Satz sagen, der mir so bisher nie in meinem Leben von den Lippen gekommen war: ’Ich liebe meine Heimat, die Deutsche Demokratische Republik.’[825]

Der kurze Aufenthalt Lobeks im Hochschwarzwald, „einer Gegend also, die häufig Schauplatz trivialer Heimatromane und anderer Formen der naiven Verklärung war und ist“[826], „ein Inbegriff westdeutscher Heimat und Heimattümelei“[827], ist für die Identität des Protagonisten äußerst prägend, da er eine, für Lobek selbst überraschende „nostalgische Rückwendung zum System der DDR“[828] verursacht. Obwohl

---

[821] Sparschuh (1997): 24.
[822] Ebenda.
[823] Frank Thomas Grub: ‘*Wende’ und ‘Einheit’ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur.* Band 1. Untersuchungen. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003, S. 392.
[824] Sparschuh (1997): 53.
[825] Ebenda.
[826] Grub (2003): 391.
[827] Ulrike Bremer: Versionen der Wende. Eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung. Osnabrück; Universitätsverlag Rasch, 2002, S.189.
[828] Bremer (2002): 185.

bereits im Untertitel der Erstausgabe angedeutet wird[829], dass es sich im Fall von *Der Zimmerspringbrunnen* um einen Heimatroman handelt, wird der Begriff *Heimat*, meint Grub, „nicht im traditionellen Verständnis gebraucht“[830], sondern stellt Sparschuhs Text eher „das Gegenteil eines ‚Heimatromans' […] [dar]. Der Untertitel ist folglich als satirisches Element zu verstehen, Sparschuh deutet den Begriff ironisch um.“[831] Doch „[spielt] ‚Heimat' […] im Roman eine große Rolle und wird auf mehreren Ebenen thematisiert“, wobei das Motiv des Heimatverlusts, geschildert „als unmittelbare Folge der ‚Wende'“[832], dominant ist.[833] Das Gefühl, nach der Vereinigung der Heimat beraubt zu sein, wird in einen engen Zusammenhang mit Sprachverlust gebracht und an zahlreichen Stellen im Roman erörtert.

6.6. Die Unmöglichkeit der Ost-West-Kommunikation

Bereits am Anfang berichtet Lobek darüber, wie sein unfreiwilliger Ausschluss aus dem berufstätigen Teil der Gesellschaft nicht nur seinen Bewegungsradius beschränkt: „Eigentlich bewegte ich mich gar nicht mehr, sondern saß, seit meiner Abwicklung, nur noch in der Wohnung herum. Oder: ich lag einfach auf dem Sofa und starrte zum Fenster, ganze Nachmittage …“[834] – sondern auch in seinem zunehmenden Schweigen resultiert:

> War ich auch schon früher eher ein »ruhiger Bürger« gewesen, verfiel ich nun fast völlig in Schweigen – sicherlich eine der Spätfolgen meiner erfolglosen Telefonbewerbungen […]. [I]ch beschränkte mich auf »ja« und »nein«. Damit sind die wesentlichen Dinge gesagt. Am Telefon zusätzlich noch ein geknurrtes »hallo«. In komplizierten

---

[829] In der Taschenbuchausgabe wird das Buch schlicht als „Roman“ angedeutet.
[830] Grub (2003): 390.
[831] Ebenda.
[832] Ebenda.
[833] Vgl. ebenda.
[834] Sparschuh (1997): 10.

> Fällen, die aber selten waren, verwendete ich noch die Wörter eventuell', 'vielleicht'. Manchmal ließ ich mich auch zu einem 'mal abwarten' hinreißen. Das aber schon die Ausnahme.[835]

Seine Frau Julia, wirft ihm irritiert vor, mit ihm sei kein Austausch mehr möglich, „[d]a könnte sie sich gleich vor ein Aquarium setzen."[836] Je weiter die Handlung fortschreitet, desto schlechter verläuft ihr Kommunikationsprozess. Wie Bremer richtig beobachtet, „[ist] [i]n Bezug auf sein sprachliches Ausdrucksvermögen […] für Sparschuhs Erzähler mit dem Zusammenbruch des totalitären Systems der DDR keine Befreiung verbunden. Die Grundsätze des Vertretergesprächs und das verkaufspsychologische Vokabular", die Lobek immer häufiger in Gesprächen mit Julia einsetzt, „erschweren weiterhin seine private Kommunikation."[837]

In diesem Kontext verläuft auch das erste Treffen des Ostdeutschen Lobek mit seinem westdeutschen Chef Alois Boldinger all zu symbolisch. Boldinger führt das Wort, Lobek hört sprachlos zu, ohne dass er auf die Ausführungen des Direktors reagieren kann: Er hat gerade am Buffet seinen Hunger mit einem Stück Schwarzwälder Schinken zu stillen versucht. Das zähe Fleisch blieb in seinem Mund stecken und hat dem Protagonisten buchstäblich die Sprache verschlagen. In seinem im paternalistischen Ton gehaltenen Monolog legt Boldinger Betonung auf Lobeks ostdeutsche Herkunft, indem er auf die „Mauer in den Köpfen" rekurriert, nach Lobeks bisherigem Leben fragt und selbst die eigenen Fragen beantwortet, ohne dass es ihm überhaupt auffällt, dass Lobek ihm seine sprachlichen Reaktionen schuldet:

> ‚… Und dunkle Punkte in Ihrer Vergangenheit gab es ja meines Wissens auch nicht?'
> Ich schüttelte […] den Kopf […].
> ‚Aber – wenigstens in der Partei, in der Partei waren Sie doch?'
> Ich nickte zaghaft[838].

So setzt Boldinger bereits am Anfang den Ton für ihr weiteres Verhältnis, indem er deutlich macht, dass dasjenige, was Lobek zu sagen hätte, eigentlich nichts zur Sache tut. Ihr Austausch wird fortan auf der

---

[835] Ebenda, S 15.
[836] Ebenda.
[837] Bremer (2002): 207.
[838] Sparschuh (1997): 34.

Bestätigung von Boldingers vorgefassten Meinungen insbesondere in Bezug auf Lobeks suspekte Vergangenheit beruhen. Auch Lobeks direkter Vorgesetzter, Uwe Strüver, mit dem Lobek aus dem Ostberliner Standplatz den ostdeutschen Markt für PANTA RHEIn zusammen gewinnen soll, scheint auf die, seiner festen Überzeugung nach, dunklen Vergangenheit Lobeks fixiert zu sein. Er interpretiert Aussagen und Verhalten seines neuen ostdeutschen Kollegen immer so, dass sie seine Vermutung bezüglich Lobeks Stasimitarbeit bestätigen:

> Dann wollte er [Strüver] plötzlich wissen, wie ich eigentlich an die Kundenlisten herangekommen sei? […]
> ‚Von meiner alten Firma', sagte ich verwundert.
> ‚Aha', sagte er, ‚von der Firma.' Er nickte.
> Dann schenkte er uns beiden nach und begann nun plötzlich von der Staatssicherheit zu sprechen.
> (Wahrscheinlich hatte er schon vorher etwas getrunken; er wechselte jetzt jedenfalls sehr abrupt von einem Thema zum anderen.)[839]

Strüvers ständige Anspielungen auf Lobeks Doppelleben[840] und die ungeschickten Versuche, Lobek zum Geständnis über seine, von Strüver vorausgesetzte, Stasimitgliedschaft zu verleiten, führen den naiven Lobek zu einer falschen Schlussfolgerung, dass Strüver selber ihm ein Geheimnis anvertrauen will, nämlich das seiner homosexueller Orientierung. „Bin ich schön?"[841] – fragt sich dann der von der eigenen Entdeckung überrumpelte Lobek, der fürchtet, dass Strüvers persönliche Zuneigung ihm gelten könnte.[842] Strüver ist seinerseits dermaßen von Lobeks Stasivergangenheit überzeugt, dass auch wenn Lobek dies in Reaktion auf eine direkte Frage verneint, Strüver sich von seinen Gedanken nicht abbringen lässt: „Eine andere Antwort hätte ich auch gar nicht von dir erwartet"[843], stellt er nur freundlich fest und gibt damit zu verstehen, dass er Lobeks Antwort auf eigene Weise interpretiert.

Die in Burmeisters Roman ausführlich behandelte Klischeevorstellung von dem Ostdeutschen als Stasispitzel wird auch bei Sparschuh zu einem der Hauptthemen erhoben. Für ein Klischeebild ist die

---

[839] Ebenda, S. 111/112.
[840] Ebenda, S. 123.
[841] Ebenda, S. 126.
[842] Vgl. ebenda, S 123.
[843] Ebenda, S 129.

Tatsache typisch, dass „[e]s […] sich aus Beobachtungen zusammen[setzt], die sich Punkt für Punkt bestätigen lassen: Das alles gibt es. Aber eben nicht nur das und nicht durchweg. Die Einzelheiten sind nicht erfunden, aber das Ganze ist falsch.“[844] Dass es neben zahlreichen inoffiziellen Stasimitarbeitern auch DDR-Bürger gab, die mit der ostdeutschen Staatssicherheit nichts zu tun hatten, wollen Boldinger und Strüver sich nicht vergegenwärtigen, weil dies gegen das gängige Vorurteil, das ihnen das fremde Ostdeutschland irgendwie (be)greifbar macht, verstößt.

Problematisch ist in Bezug auf Klischeebilder gerade die Tatsache, dass das Vorurteil, wie Wolf Wagner in seinem Buch Kulturschock *Deutschland. Der zweite Blick*[845] erklärt, dazu neigt, sich seine Wirklichkeit zu schaffen[846], d.h. „daß der Mensch immer schon mit erlernten oder konstruierten Modellen und Theorien im Kopf die Wirklichkeit wahrnimmt und deshalb seine Wahrnehmung so gestaltet, daß sich die Konstruktionen bestätigen.“[847] Den Entstehungsmechanismus der Stereotype in Bezug auf die Ostdeutschen bezeichnet Wolf Wagner als „Methode der Ableitung aus einer vorgefaßten Definition“, die „jeglicher empirischen Grundlage [entbehrt].“ Wagner meint, dass in dem Prozess der Stereotypebildung

> Vermutungen und tatsächliches Wissen über die DDR als Diktatur und Unrechtsystem […] zu einer Prämisse vermengt [werden]. Dann wird behauptet, das DDR-System hätte vierzig Jahre lang auf die Menschen eingewirkt und daher ihren Charakter geprägt […]. Weil die Menschen vierzig Jahre im Unrechtsystem gelebt haben, haben sie keinen Sinn für Recht und Unrecht. Sie mussten vierzig Jahre lang kuschen, also sind brav und feige. Sie haben vierzig Jahre nichts als Propaganda gehört, also können sie nicht mehr kritisch denken. Sie wurden vierzig Jahre ins Kollektiv gezwungen, also haben sie Selbstständigkeit und Individualität nie ausbilden können. Sie haben vierzig Jahre in der Diktatur gelebt, also haben sie kein Verständnis für Demokratie und Pluralismus. Am Ende steht immer die Schlussfolgerung, daß die Menschen unfähig sind für das Leben in Marktwirtschaft und Demokratie.[848]

---

[844] Brigitte Burmeister im Interview mit Margarethe Mitscherlich in: Mitscherlich u. Burmeister (1993): 66.
[845] Wagner (1999).
[846] Vgl. ebenda, S. 20.
[847] Ebenda, S. 18.
[848] Ebenda.

Obwohl Lobek und Strüver sich ständig versichern, sich gegenseitig gut zu verstehen – Lobek nennt ihre Arbeitsbeziehung auch deswegen „fast einwandfrei“[849] –, kommunizieren sie völlig aneinander vorbei, ohne dass sie sich dessen bewusst werden.

Die naive Haltung des Protagonisten in *Der Zimmerspringbrunnen* steht im krassen Gegensatz zu Marianne Arends scharfsinniger Analyse der gesellschaftlichen Prozesse in Bezug auf Identitätsbestimmung – bzw. -zuweisung in Burmeisters Roman. Während die Hauptfigur in *Unter* dem *Namen Norma* nicht nur die Mechanismen und Muster, nach denen stereotypische Vorstellungen von dem anderen geschaffen und aufrechterhalten werden, aufdeckt, sondern sie selbst bewusst einsetzt, bleiben Sparschuhs Figuren die ganze Zeit unwissend und deuten unbewusst, auf Grund von falschen Prämissen, gegenseitiges Verhalten überwiegend falsch. So lobt beispielsweise Boldinger Lobeks durch Ratlosigkeit verursachtes Auftreten während des Verkaufseminars in Bad Sülz als eine bewusste Verkaufstrategie, die sich auf „östliche Ruhe und meditative Kraft“ stützt und ruft im Plenum enthusiastisch zu Lobek , dass „auch wir hier im Westen […] von Ihnen lernen [können]. Durchaus!“[850] „Die vorgefaßten Meinungen von der Langsamkeit und Lethargie der Ostdeutschen werden hier“, so Bremer, „ als Vorbild idealisiert.“[851]

Sparschuh führt dem Leser deutlich vor Augen, dass das Festhalten der, vor allem westdeutschen, Figuren seines Romans an stereotypischen Fremdbildern der richtigen Kommunikation im Weg steht. In diesem Kontext wirkt der von Boldinger beim ersten Treffen mit Lobek ausgesprochene Satz, dass „[sie] […] [sich] ja auch erst noch richtig kennenlernen [müssen]“[852] als ein böser Witz: Wo stereotypische Bilder vom Anderen für selbstverständlich und wahr angenommen werden, ohne dass sie überhaupt in Frage gestellt werden, kann keine Rede vom wirklichen Kennenlernen sein. Dem arroganten Glauben der westdeutschen Romanfiguren, über die Ostverhältnisse und die Beschaffenheit ihrer ostdeutschen Mitbürger gut informiert zu sein, gilt das dem Roman vorangestellte Motto von Oscar Wilde: „Nur die Oberflächlichen kennen sich gründlich“.

---

[849] Sparschuh (1997): 129.
[850] Ebenda, S. 51.
[851] Bremer (2002): 195.
[852] Vgl. Sparschuh (1997): 33.

Wenn Boldinger Lobek zum Vertriebsleiter Ost promovieren will, bemerkt dieser Boldingers Anspielung auf sein Doppelleben in der DDR nicht: „‚Der Blick geht nach vorn, nicht zurück in die vielleicht auch dunkle Vergangenheit, Herr Lobek, immer nach vorn'"[853] – und antwortet auf Boldingers Nachfrage, ob er wirklich verstünde, was dieser meinte, dezidiert mit „‚Ja', doch so schwierig war das ja nicht."[854] Die Missverständnisse häufen sich, ohne dass sie den Protagonisten überhaupt auffallen, ohne dass sie offen gelegt und erklärt werden könnten.

Boldingers Versuche der Verbrüderung mit Lobek sind peinlich aus zweifachem Grund. Erstens reduziert der PANTA RHEIn-Direktor die imaginierte Grundlage für gegenseitige Verständigung, die es, wie der Leser weiß, nicht gibt, auf eine gemeinsame geografische Herkunft: In einem Telefonat gesteht Boldinger Lobek, dass er ursprünglich auch „von drüben"[855], aus Pirna stammt. Dadurch „ignoriert […] er völlig die unterschiedliche Sozialisation in den verschiedenen politischen Systemen".[856] Zweitens zieht er eine Parallele zwischen der Geschichte der Familienfirma und dem Untergang der DDR, und zwischen eigener Nazivergangenheit[857] und Lobeks fälschlich vorausgesetzter Stasitäterschaft:

> ‚Dann aber doch der Zusammenbruch, 45. Flucht in die Westzone, dort knapp einem Kriegsverbrecherprozeß entronnen; der Neubeginn […]. [W]as Sie und Ihre Landsleute jetzt, jetzt in diesem Moment durchmachen, der Zusammenbruch und das alles, das muß doch auch weh tun – das verstehe ich sehr, sehr gut, Herr Lobek, das sollen Sie immer wissen.'[858]

Boldinger entspricht seinerseits den geläufigen Klischees vom arroganten und zynischen Westdeutschen. So wie der »Ossi« aus Vorstellungen über den «real existierenden Sozialismus» abgeleitet wird", stellt Wagner fest,

> entsteht der »Wessi« aus Annahmen über den Kapitalismus. Der Kapitalismus ist eine Konkurrenzgesellschaft also ist der »Wessi« ein gnadenloser Egoist und Ellenbogenmensch. Beim Kapitalismus geht es nur um Geld, also

---

[853] Sparschuh (1997): 119.
[854] Ebenda.
[855] Ebenda, S. 120.
[856] Grub (2003): 389.
[857] Damit wird wiederum das Klischee vom Westdeutschen als Naziverbrecher angesprochen.
[858] Sparschuh (1997): 121.

> sieht der Wessi nur das Geld und keine Menschen. Im Kapitalismus zählt nur der Profit, also ist der Wessi ein ausgemachter Zyniker ohne Moral. Der Kapitalismus lebt von Werbung und Selbstanpreisung, also ist der Wessi ein notorischer Angeber und Aufschneider.[859]

Am Anfang der PANTA RHEIn-Konferenz in Bad Sülz schneidet Boldinger beispielsweise ein Problem an, das ihn, wie er es formuliert, „ganz persönlich berührt und schmerzt“[860] und spricht die Enttäuschungen an, die die Wende, trotz des anfänglichen Enthusiasmus der Beteiligten an beiden Seiten, mit sich brachte. Als Direktor einer Firma allerdings, deren Existenz vom gemachten Umsatz abhängig ist, lässt er den menschlichen Faktor völlig außer Acht. Er macht deutlich, dass die damalige Begeisterung der Firmenmitarbeiter in Bezug auf die politischen Entwicklungen in der DDR ausschließlich durch die Hoffnung auf einen möglichen Gewinn für PANTA RHEIn verursacht wurde, und rekurriert nur auf die für die Firma eher ungünstigen finanziellen Ergebnisse, die weit hinter den Erwartungen zurückbleiben:

> Sie erinnern sich, Herbst 89, unsere Vertreterkonferenz … Wie wir – ja, ich schäme mich nicht meiner Gefühle! – wie wir abends, jawohl, mit Tränen in den Augen vor den Bildschirmen saßen … Wer damals dabei war, wird das nicht vergessen können! Und der wird nicht vergessen haben, wie am nächsten Tag unsere Gedanken hinübergewandert sind … hinüber, in den Osten. – Sicher, sicher, manches von dem, was wir damals in unserer ersten Freude erträumt, erdacht und geplant hatten, mußte Blütentraum bleiben, konnte nicht reifen, das ist klar. Wenn wir aber heute nüchtern Bilanz ziehen: Durch den Ostmarkt hat es keinerlei nennenswerten Zuwachs gegeben, nichts.“[861]

Strüver, der direkte Vorgesetzte Lobeks in Ostberlin, spielt im Roman eine zweifache Rolle: die eines Kolonisators, dem vor allem daran gelegen ist, „Neuland zu erschließen“[862], und die eines Ethnografen, die „die Sitten und Gebräuche der Ostdeutschen“[863], auf eine solche Art und Weise „untersucht“[864], dass er Bestätigung für eigene Pauschalurteile findet: „Er war froh, daß er die Ostdeutschen nun aus eigener Anschauung kennenlernte. ‚Der Ostdeutsche an und für sich …’, so begannen seine diesbezüglichen

---

[859] Wagner (1999): 19/20.
[860] Sparschuh (1997): 32.
[861] Ebenda, S. 31/32.
[862] Sparschuh (1997): 68.
[863] Ebenda, S. 98.
[864] Ebenda.

Betrachtungen […]“[865], berichtet Lobek. Ihm wird von Strüver in diesem Kontext buchstäblich die Rolle des *Eingeborenen* zugewiesen[866], der darüber hinaus „für [s]eine Landsleute haftbar“ ist.[867] Dass Lobek mit dieser zugewiesenen ostdeutschen Identität einverstanden ist und gleichzeitig Strüver tatsächlich als Kolonisator sieht, wird deutlich, wenn er feststellt, er käme sich eines Tages vor „wie ein Kollaborateur, als […] [sie] in Strüvers weißem Firmen-Passat in […] [Lobeks] alten Kontrollbezirk einbogen.“[868]

6.7. Identitätszuweisungen

Die ostdeutsche Identität wird Lobek allerdings doppelt zugewiesen. Einerseits von seinen westdeutschen Chefs, andererseits aber auch von seinen ostdeutschen Kunden, denen er, ohne dass Boldinger und Strüver es wissen, sein spezielles Zimmerspringbrunnenmodell, das er ATLANTIS nennt, verkauft. Er wird von ihnen nach eigenem Sagen „als Gesinnungsgenosse begrüßt […]“[869]. „Vor allem unter den Mietgliedern eines mir bis dahin unbekannt gebliebenen halblegalen »DDR-Heimatvertriebenen-Verbandes«, der erstaunlich gut und straff organisiert war“[870], berichtet Lobek, „gelangen mir spektakuläre Verkäufe […].“[871] Sein beruflicher Erfolg ist eine Summe von Zufall, Missverständnissen, Fehlinterpretationen, Unwissenheit, aber auch von unbewusster, aber gediegener Kenntnis der ostdeutschen Verhältnisse und Diskurse, über die Lobek im Gegensatz zu Boldinger und Strüver Dank seiner Sozialisation in der DDR verfügt. Obwohl der Protagonist selbst davon überzeugt ist, dass in der aktuellen gesellschaftlichen Lage „[v]on [s]einem alten Lebenslauf […], […] leider nicht mehr viel zu gebrauchen [sei]“[872]: Den Satz „Bin seit meiner Schulzeit überzeugter Vertreter der sozialistischen Ordnung“[873], den er zuerst gestrichen hatte, schreibt er für die

---

[865] Ebenda.
[866] Ebenda, S. 89.
[867] Ebenda, S 75.
[868] Ebenda, S. 70.
[869] Ebenda, S. 105.
[870] Ebenda.
[871] Ebenda.
[872] Ebenda, S. 19.
[873] Ebenda.

Bewerbung um die Stelle bei PANTA RHEIn nur nach langer Überlegung in "Langjährige Erfahrungen im Vertreterbereich"[874] um –, ist es gerade seine Erfahrung bei der Kommunalen Wohnungsverwaltung im Umgang mit Menschen, die ihm die Türen öffnet und das Vertrauen der neuen Ostberliner Kunden gewinnen lässt.

Der unter den Ostdeutschen so populäre Zimmerspringbrunnen ATLANTIS entstand aus Not: Nachdem ein Exemplar der JONA-Modelle, die in Lobeks Neubauwohnung gelagert wurden, von Lobeks Hund ruiniert wurde, baute Lobek das defekte Exemplar so um, dass statt eines aus dem Wasser auftauchenden Walfisches ein Kugelschreiber in Form des Fernsehturms das Zentrum des Zimmerspringbrunnens bildete. Den Fernsehturm – „Es handelte sich da"[875], so Lobek, „um Geschenkartikel […], die ich noch aus meiner KWV-Zeit herübergerettet hatte […], ursprünglich [gedacht] als ‚kleines Dankeschön' für Bürger, die sich bei der Verschönerung unserer Hauptstadt verdient gemacht hatten […]"[876] –, klebte Lobek auf die aus einer Kupferplatte ausgesägten Umrissen der DDR auf. „Die goldene Aufschrift »Berlin- Hauptstadt unserer Republik«", gesteht der Protagonist, „hatte ich bei meinem ersten Versuch zwar ausgekratzt; später als ich mit ATLATIS in Serie ging, ließ ich sie einfach stehen."[877] Lobeks "Bestreben war es, ausschließlich Originale in die Welt zu geben. So kratzte […] [er] etwa bei dem einen Modell Städtenamen in die Kupferplatte, zum Beispiel (und in voller Absicht) ‚Karl-Marx-Stadt' dort, wo sich heute Chemnitz befand, bei anderen Ausführungen beließ […] [er] es bei der vulkanischen Ausgestaltung der Landschaft."[878] Sein durch Zufall entstandenes Produkt wurde in Ostberlin unerwartet zum Verkaufsschlager und Kultgegenstand: „Es waren regelrechte Altarsecken, wo er landete […]"[879], beobachtet Lobek, der als Verkäufer einen speziellen Status bekam und von seinen Kunden als Repräsentant ihres untergegangenen Landes, als einer von ihnen, weiter empfohlen wurde. „Einmal", stellt der perplexe Protagonist fest, „bekam ich […] beim Solidaritätsbasar […] sogar einen Verkaufstisch zugewiesen, zwischen den Spreewälder Senfgurken und FDJ-Hemden."[880] Damit weist er gleichzeitig auf die Entstehung einer, ihm erst durch seine

---

[874] Ebenda.
[875] Ebenda, S. 94.
[876] Ebenda.
[877] Ebenda.
[878] Ebenda, S. 104.
[879] Ebenda.
[880] Ebenda, S. 105.

Vertretertätigkeit bekannt gewordenen, kollektiven DDR-Identität hin, die sich u.a. gegenständlicher Symbole der DDR bedient.

Lobek selber, eher er bei der Firma PANTA RHEIn angestellt wird, versteht sich, wegen der großen Veränderungen, die in seiner Umgebung stattfanden, tatsächlich als „der letzte Mohikaner“[881]: „[I]n den zurückgelegten letzten drei Jahren“[882], erzählt er, „hatte sich ja alles fortlaufend erneuert. Ohne auch nur den Fuß vor die Tür zu setzten, hatte ich mein altes Heim verlassen (bzw. es mich) […]. Sogar die Postanschrift hatte sich von heute auf morgen geändert […].“[883] Gleichzeitig bemerkt er, dass er einzig ein Objekt der Umwalzungen ist, ohne dass er irgendwelchen Einfluss auf sie nehmen kann: „Heimlich, über Nacht sozusagen, waren wir aus unserer Straße umgezogen worden. Sie trug jetzt einen anderen Namen.“[884] Um seiner Unzufriedenheit Ausdruck zu geben, übt er eine besondere, sehr persönliche Form von Protest aus: Jedes Mal wenn er seinen Hund Gassi führt, „[pfeift] […] [er] „leise [s]ein altes Pionierlied : ‚Überall, wohin man schaut, wird aufgebaut …’“[885] „Das Pionierlied“[886], meint Grub in seiner Betrachtung von *Der Zimmerspringbrunnen*, „verkörpert […] eine zumindest früher existente Gewissheit, die in einem neuen Kontext als Bezugspunkt fungiert.“[887] Auch schimpft der Protagonist über die jetzt überall erhältlichen Westprodukte. Die Westschrippen beispielsweise nennt er beim Frühstück abwertend „die importierten Luftikusse[...]“[888]. Damit, meint seine Frau Julia, die von seiner passiven Haltung und ständigen Nörglereien die Nase voll hat, will er, indem er sich „von vornherein auf die Seite der Verlierer stellt […] als moralischer Sieger“[889] der Wende gelten. Doch gilt Lobek im Roman als Verlierer: Der unerwartete berufliche Aufstieg im Vertreterbereich kann den Zusammenbruch seiner Ehe, was für Lobek Fiasko seines bisherigen Lebens bedeutet, nicht kompensieren.

---

[881] Ebenda, S. 37.
[882] Ebenda.
[883] Ebenda.
[884] Ebenda.
[885] Ebenda.
[886] Grub (2003): 392.
[887] Ebenda.
[888] Sparschuh (1997): 37.
[889] Ebenda.

6.8. Kein richtiges Leben

Das Leben in der DDR bezeichnet Lobek unter dem Einfluss von Strüvers Ausführungen immer häufiger als *Vorleben*[890] bzw. *Vor-Leben*[891]: „Noch nicht das richtige Leben, aber eines davor, eine Phase der Vorbereitung, es mußte sich erst noch entpuppen.“[892] Als Strüver, der viel jünger ist, Lobek eines Tages das Duzen anbietet, ist der Protagonist anfangs überrascht, da dieses Verhalten seines Kollegen gegen die Regel des savoir vivre verstößt, dann überlegt er sich aber, dass Strüver „schließlich […] der Westmensch [ist]“[893] und „[…] wahrscheinlich gleich automatisch ein paar Jährchen von den 40 Jahren DDR-Leben abgezogen [hatte].“[894] Er rechtfertigt Strüver, indem er ihn zitiert:

> denn richtig gelebt haben wir ja nicht. Immer wieder, wenn wir gemeinsam unterwegs waren, besonders auch bei Überlandfahrten, hatte er mitfühlend den Kopf geschüttelt […]: ‚Das war ja kein Leben bei euch! Die Zeitungen waren keine Zeitungen. Die Wahlen waren keine Wahlen. Die Straßen keine Straßen. Nicht mal die Autos waren Autos.‘[895]

„Innerlich mußte ich ihm in allen Punkten recht geben“[896], schlussfolgert der Protagonist und scheint damit den von Strüver repräsentierten westdeutschen Diskurs, in dem das Leben in der DDR abgewertet wird, zu übernehmen. Obwohl er sich allerdings direkt hinterher fragt: „Aber was zum Kuckuck war es dann, was wir die ganze Zeit getrieben haben?“[897], kann er die Antwort auf die Frage nicht geben. Seine Frau, Julia, die nach der Wende im Gegensatz zu ihrem Mann ihre Stelle behalten und sich in der neuen Gesellschaft schnell zurechtgefunden hat, ist derselben Meinung wie Strüver und lässt bei der abendlichen

---

[890] Ebenda, S. 135.
[891] Ebenda, S. 136.
[892] Ebenda.
[893] Ebenda, S. 111.
[894] Ebenda.
[895] Ebenda.
[896] Ebenda.
[897] Ebenda.

Proustlektüre den Satz fallen, „‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit' müßte Pflichtlektüre für alle Ex-DDRler werden."[898]

Diese Frage nach dem (Stellen)Wert des Lebens in der DDR ist nicht nur für Sparschuhs Roman kennzeichnend, sondern läuft als roter Faden auch durch die Texte von Burmeister und Schirmer hindurch. Marianne Arends, Burmeisters Protagonistin in *Unter dem Namen Norma* verteidigt das Leben in der DDR gegen die kritischen Ausführungen ihres westorientierten Partners Johannes, der in Bezug auf die (ost)deutschen Verhältnisse u. a. meint, „[j]etzt [nach der Vereinigung] sei Arbeit wirklich Arbeit und nicht diese Ganztagsbeschäftigung, bei der man viel tun konnte oder wenig, immer da sein oder häufig fehlen, einerlei, es kam nicht darauf an und auch herzlich wenig dabei heraus …"[899] Marianne selbst spricht ironisch von dem Tag, „an dem wir richtiges Geld bekommen hatten"[900] und ihr Liebhaber Max nennt die anscheinend all zu oft gehörte Abqualifizierung als „Langweiler aus der Serie „Vierzig Jahre nicht gelebt"[901].

Das Problem der Abwertung des Lebens in der DDR wird von den drei in diesem Kapitel behandelten Texten in *Schlehweins Giraffe* von Bernd Schirmer am schärfsten zum Ausdruck gebracht. Obwohl weniger bekannt, stellt der Roman, inhaltlich gesehen, eine interessante Ergänzung für die im Vorangehenden behandelten Texte dar. Mit Sparschuhs Roman hat Schirmers Text neben thematischen Übereinkünften auch das Genre gemeinsam: Wie im Fall von *Der Zimmerspringbrunnen* handelt es sich bei *Schlehweins Giraffe* auch um eine Satire, wie Grube sogar meint, um "eine der gelungensten […] zum Thema ‚Wende' bzw. ‚Einheit'".[902]

---

[898] Ebenda, S. 58.
[899] Burmeister (1994): 55.
[900] Ebenda, S. 198.
[901] Ebenda, S. 75. „Verstehen kann es wohl niemand bei Euch, aber vielleicht doch akzeptieren, daß das Leben im Osten sehr viel Spaß gemacht hat. Wir waren traurig, heiter, verzweifelt und haben intensiv gelebt. Auch ein Leben im Osten war ein ganzes Leben" – mit diesem gegen die Westdeutschen gehobenen Vorwurf wird der Standpunkt der vielen Ostdeutschen vertreten, die sich nach der Wende gegen die Abwertung ihres Lebens in der DDR wehrten. Dieses Zitat stammt aus: Bärbel Bohley: Das Leben hat viel Spaß gemacht. In: Herman Glaser (Hg.): *Die Mauer fiel, die Mauer steht. Ein deutsches Lesebuch 1989-1999*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 113.
[902] Vgl. Grub (2003): 547.

Die Figuren im Roman repräsentieren die intellektuelle DDR-Elite, für die die Vereinigung Deutschlands sowohl im privaten wie im beruflichen Bereich weitgehende Folgen hatte, unabhängig davon, dass sie vor dem Mauerfall unterschiedliche Stellungen gegenüber dem ostdeutschen Staat und System bezogen haben. Dem Erzähler und gleichzeitig Protagonisten zufolge, sind sie alle „lauter Fallstudien“[903]: Historiker Bröckle beispielsweise, früher ein scharfer Kritiker der westdeutschen Konsumgesellschaft, der „den Sozialismus retten […], die Partei reformieren [wollte]“[904], spielt nach der Wende leidenschaftlich Lotto und leitet mit seiner Frau Lydia ohne größeren Erfolg, da, wie er meint, die Zeiten lausig sind, einen Gulaschkanonenverleih. Das Ehepaar Hasselblatts - er studierter Meteorologe, sie habilitierte Sinologin –, verkaufen aus ihrem zu einer Imbissstube umgebauten Campingwagen Döner. Der eben arbeitslos gewordene Archivar Kleingrube, der im Gegensatz zu denen, die ihn entlassen haben, nie in der Partei gewesen war[905], ist nach der Vereinigung ständig damit beschäftigt, jeden zu entlarven. Der anarchistisch veranlagte Künstler Schlehwein, der „nie in das System integriert“[906] und schon „immer dagegen [war]“[907], entwendet und verbrennt sämtliche Grundbücher in seinem Wohnort, um zu verhindern, dass „[a]lles […] unterm Arsch weggekauft [wird]“, überlässt dem Erzähler sein, dem Roman den Titel gebendes, Haustier und macht sich „überstürzt aus dem Staub“[908]. Der Protagonist stellt in seinem Freundeskreis eine Ausnahme dar: Er hat, im krassen Kontrast zum Rest seiner Freunde, bereits vor der Wende unter seinem Ausbildungsniveau an einer ostdeutschen Müllsammelstelle gearbeitet. Obwohl seine Frau Kristina[909], eine Schauspielerin, immer meinte, „[er] sei geistig total unterfordert“[910], und trotz der Tatsache, dass er „[s]eine Arbeit nicht eben geliebt [hat] wie Hasselblatt oder Bröckle die ihrige“, hielt er sie wohl für nützlich und sinnvoll.

---

[903] Schirmer (1992): 58.
[904] Ebenda, S. 123.
[905] Vgl. ebenda, S.: 50.
[906] Ebenda, S. 65.
[907] Ebenda.
[908] Ebenda, S. 59.
[909] die den Protagonisten in der Zeit, wenn er seine Geschichte zu erzählen beginnt, zum dritten Mal „endgültig verlassen“ hat. (Schirmer (1992): 15).
[910] Ebenda, S. 8.

Durch ihren neuen Status als Arbeitslose wurden die Romanfiguren faktisch, als Individuen und als eine Gruppe, degradiert bzw. deklassiert und aus der aktiven Teilnahme an wichtigen gesellschaftlichen Prozessen ausgeschlossen. Obwohl ihre Lage unter den neuen Umständen eher ungünstig, wenn nicht aussichtslos scheint, versuchen sie jeweils auf eigene Art und Weise der Situation Meister zu werden. Durch dasselbe Schicksal getroffen, behalten sie ihr Gruppengefühl, muntern sie sich gegenseitig auf, versichern sie sich gerne gegenseitig, dass sie es schaffen.[911] und sind in Notfällen immer füreinander da: "Als damals der blaue Brief kam", berichtet der Erzähler, „waren meine Freunde zwei Tage und zwei Nächte auf der Suche nach mir. Sie wollten mir Mut zusprechen, denn sie hatten alle ihre blauen Briefe schon erhalten. Sie dachten, ich sei in die Spree gesprungen"[912], berichtet der Protagonist.

Das schnelle Tempo, in dem die gesellschaftlichen Veränderungen in Ostdeutschland stattfanden, die für die ostdeutsche Teilgesellschaft ungünstige Richtung, die sie eingeschlagen haben und ihr Einfluss auf das Privatleben der Figuren werden besonders scharf auf den Punkt gebracht, wenn der Protagonist seine Affäre mit Lydia Bröckle und das Ende seiner (folgenden) Ehe mit Kristina zeitlich zu verorten versucht:

> Da war schon längst die Mauer weg. Da war schon längst das Brandenburger Tor auf. Da hatten wir schon mehrere Regierungen hinter uns. Da hatten wir schon das harte, harte Geld in der Hand. Da waren wir schon Fremde im eigenen Land und hatten nichts mehr zu melden. Mit einem Bein lebten wir noch im alten Leben und mit dem anderen schon im neuen […]. Da hatten wir schon wieder eine neue Regierung. Da hatten wir schon die deutsche Einheit. Da hatte ich schon keine Arbeit mehr.[913]

Seitdem „sie", d.h. die Westdeutschen seine Arbeitsstelle abgewickelt haben und er, wie alle seine Freunde den blauen Brief bekommen hat, beschäftigt sich der Protagonist mit Schreiben, denn „[w]enn ich schreibe, geht es"[914], sagt er. Verbittert prophezeit er in Bezug auf die Westdeutschen, die in seiner Auffassung nach der Wende im Osten Deutschlands rücksichtslos den Dienst ausmachen, „sie werden es [d.h. die Schließung der letzten Sammelstellen] büßen [und] […] ersticken im eigenen Müll." Diese Strafe scheint dem Protagonisten, der den Westdeutschen kollektiv Böswilligkeit unterstellt, völlig gerecht: "[D]as

---

[911] Vgl. ebenda, S. 48.
[912] Ebenda, S. 7.
[913] Ebenda, S. 125.
[914] Schirmer (1992): 18.

wenigstens hätten sie lassen können, das war nun wirklich eine Errungenschaft, aber sie wollen nicht, daß wir überhaupt eine Errungenschaft gehabt haben …“[915], wobei er mit „wir“ auf die Ostdeutschen deutet.

Er setzt sich damit, als Mitglied der von ihm sprachlich konstruierten Gruppe von Ostdeutschen entschieden gegen die Westdeutschen ab. Laut zahlreichen Studien entspricht diese Haltung den wirklichen soziokulturellen Entwicklungen in der deutschen Gesellschaft nach der Vereinigung. Wagner berichtet beispielsweise von der Ausbildung „eine[r] starke[n] Gegenkultur gegen die Westintegration der neuen Bundesländer“ zehn Jahre nach der Maueröffnung „[b]ei den ehemaligen und jetzt dauerhaft degradierten sozialistischen Eliten“[916] und spricht von einer bewussten allmählichen Annahme der ostdeutschen Identität: „Ostdeutsche, die sich anfangs stärker als die Westdeutschen primär als Deutsche und dann erst regional, als Sachsen, Thüringer, Mecklenburger, identifizierten, nennen heute immer häufiger als ihre erste Identität: Ostdeutsch.“[917] Mühlberg stellt fest, „dass die DDR als tatsächlich bindende Gemeinschaft erst nach ihrem Untergang entstehen konnte […] als eine Erfahrungs-, Erzähl- und Bewältigungsgemeinschaft“ und sucht die Ursache für die Herausbildung einer ostdeutschen Teilkultur, die sich gegen die Westdeutschen definiert, u. a. in der Tatsache, dass

> die Ostdeutschen nur ansatzweise über ein funktionierendes Medium der Aneignung, der inneren Verständigung, der Präsentation und Mitwirkung, der Selbstdarstellung innerhalb der dominanten, westdeutsch geprägten Kultur [verfügen]. Verursacht wurde dieses Defizit durch das Aufgeben eigenstaatlicher Strukturen, durch den Verlust aller Organisationen und Kommunikationsnetze und durch die Ausschaltung ihrer Funktionseliten.[918]

Ähnlich wie die Figuren in Texten von Burmeister und Sparschuh zitiert Schirmers Protagonist an mehreren Stellen im Roman und in vielen Variationen die Behauptung, man habe in der DDR nicht richtig gelebt und nichts Richtiges gelernt, oft im Zusammenhang mit traditionell angesehenen Berufen, die seine Freunde ausgeübt haben.[919] So erinnert er sich an „Parties, mit lauter Bibliothekaren, Archivaren, Historikern,

---

[915] Ebenda, S. 9.
[916] Wagner (1999): 175.
[917] Ebenda, S. 8.
[918] Mühlberg (2001).
[919] Siehe z. B. Schirmer (1992): 13.

Meteorologen, Sinologen und anderen Leuten, die alle nichts Richtiges gelernt haben“[920], und an Geburtstage, die festlich gefeiert werden, da, „wir […] ja sonst nicht viel vom Leben unter der stalinistischen Knute [hatten] […], keine richtigen Filme, kein richtiges Theater.“[921] Die letzte Bemerkung schreibt er allerdings seinem Onkel Alfred aus München zu, der im Roman das Klischee vom Besserwessi verkörpert.

6.9. Ein Rollenspiel nach gegenseitigen Erwartungen

Onkel Alfred, der wie der Protagonist meint, „sowieso alles besser [weiß]“[922], fährt mit einem Mercedes[923], lacht „schallend“, „hat weißes, nach hinten gekämmtes Haar […] und seine Haut ist straff und gebräunt, er war noch vor zwei Tagen auf Teneriffa“[924]. Als die Mauer fiel, kam er „als erster“[925] zu Besuch, obwohl er vorher den Protagonisten nie gesehen hat, „denn es hatte ihm immer gegraut, in den Osten zu kommen. Er hatte panische Angst vor dem Osten gehabt. Er hatte uns immer bedauert. Und in seinem Mitleid hatte er immer Pakete geschickt, mit Kaffee, Schokolade, Onkel Bens Reis, Seife, vor allem Seife“[926], berichtet ironisch der Erzähler. Onkel Alfred kommentiert aus einer überlegenen Beobachterposition die politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen in Ostdeutschland: „Das habt ihr gut gemacht […]. Und friedlich. Eine friedliche Revolution […]“, stellt er beispielsweise fest und gibt ungefragt und im belehrenden Ton Ratschläge, die dem Protagonisten, seiner (Ex)Frau Kristina und mit ihnen den anderen Ostdeutschen, – sie werden immer mit „ihr“ adressiert –, helfen sollen, mit den neuen Lebensbedingungen zurechtzukommen. „Ihr müsst euch freuen, die Welt steht euch jetzt offen, ihr müsst die Ärmel hochkrempeln“[927] wiederholt er oft und gerne, z. B. während er den Protagonisten, der mit der Tatsache zufrieden ist, dass er „[i]n den

---

[920] Schirmer (1992): 29, siehe auch S. 13
[921] Ebenda, S. 29.
[922] Ebenda, S. 8.
[923] Ebenda, S. 96.
[924] Ebenda, S. 97.
[925] Ebenda, S. 27.
[926] Ebenda, S. 96/97.
[927] Schirmer (1992): 102.

letzten Jahren […] beruflich vorwiegend mit leeren Flaschen zu tun [hatte]“[928], zu überzeugen versucht, „[er] solle nach Höherem streben, gerade jetzt, da die Zeit des Leidens und der Knechtschaft zu Ende gegangen sei und […] [ihnen] alle Wege offenständen und […] [sie sich] die Ärmel hochkrempeln müssten.“[929]

Onkel Alfred ist, dem westdeutschen Vorgesetzten Lobeks in *Der Zimmerspringbrunnen* ähnlich, materialistisch eingestellt: „Das rechnet sich nicht, sagt[…] er immer“[930]. Er nimmt keine Rücksicht auf die wirklichen Bedürfnisse seiner Ostverwandtschaft und ist auf jeden Fall „fest entschlossen, […] [dem Protagonisten und seiner (Ex)Frau Kristina] auf die Beine zu helfen und [ihnen] unter die Arme zu greifen.“[931] Da ihm die Kleidung der beiden nicht gefällt, nimmt er sie nach Westberlin mit, um sie bei Peek und Cloppenburg neu einzukleiden und lädt sie angeberischer Weise bei Kempinski zu klischeehaft exklusiven Speisen, wie Austern auf englische Art, Prager Schinken in Madeira, Hammelrücken Orlow und Pfirsich Condé, ein. „Natürlich war die Zeche schandteuer“[932], stellt der Protagonist fest, „aber er konnte die Rechnung von der Steuer absetzen.“[933] Obwohl sich der Protagonist gegen diese paternalistische Behandlung zu wehren versucht, sieht Kristina dies als ein Spielchen, das sie gerne mitspielt, da sie davon in Zukunft zu profitieren hofft. So erklärt sie im Geschäft, während sie ein Kleid probiert, nachdrücklich dass sie „aus dem Ostsektor“[934] kommt und „mäkelt[…] sie [im Restaurant] an allen Weinen herum“[935], obwohl sie, wie der Protagonist behauptet, „nicht die geringste Ahnung von Weinen hat[…]. Man hätte ihr einen dänischen Müller-Thurgau kredenzen können, sie hätte es geglaubt“[936]. Ihre Nonchalance macht

[928] Ebenda, S. 27.
[929] Ebenda.
[930] Ebenda, S. 8.
[931] Ebenda, S. 98.
[932] Ebenda.
[933] Ebenda.
[934] Ebenda.
[935] Ebenda.
[936] Ebenda.

allerdings einen großen Eindruck auf den Onkel. "[E]r hatte wohl nicht für möglich gehalten, wie rasch sich die Autochthonen der Unfreiheit in der Welt des Luxus zurechtfinden"[937], kommentiert der Protagonist.

Im Kontrast zu Boldinger und Strüver in Sparschuhs *Der Zimmerspringbrunnen*, die ihren ostdeutschen Kollegen Lobek der Stasimitgliedschaft verdächtigen, ist Onkel Alfred fest von der Unschuld seines Enkels und seiner Frau überzeugt. Da er das Leben, das sie in der DDR geführt haben, unakzeptabel findet, hält er sie für Düpierte der ostdeutschen Diktatur. Obwohl der Protagonist aus eigener Bewegung vor mehr als zwanzig Jahren das Germanistikstudium abgebrochen hatte, als Aushilfekorrektor „vor allem Kommas [setzte]"[938] und später zu voller Zufriedenheit bei Sero, einem Recycling-Unternehmen, tätig war, „war […] [der Onkel] nicht davon abzubringen, […] [er] [wäre] ein Verfolgter des Stasi-Regimes."[939] Die Tatsache, dass der Protagonist den Entschluss, nicht mehr zu studieren, zufälligerweise 1968 gefasst hat, „als die Panzer in die Tschechoslowakei einfuhren", bestätigt den Onkel umso mehr in seiner Überzeugung: „Also politisch?"[940], fragt er, „Du bist geschasst worden? Du bist exmatrikuliert worden? Du bist verfolgt worden? Du bist ein politisch Verfolgter?"[941] Onkel Alfred, so der Protagonist, „arbeitete meine Vergangenheit auf, und ich war ein Opfer […]. Die meinen weiteren Bildungsweg zerstört und mich in den Flaschenhandel gesteckt hatten, nannte er Verbrecher, stalinistische Verbrecher."[942] Im Gegensatz zum Erzähler versucht Kristina nicht, dem Onkel seine vorgefassten Vorstellungen auszureden, sondern passt sich an seine Erwartungen an, indem sie die von ihm zugewiesenen Identität des Opfers des DDR-Regimes bereitwillig annimmt. So vertraut sie ihm beispielsweise an, dass ihre Karriere als Schauspielerin durch die Biermann-Affäre gebrochen wurde: „Da hat sie mit unterschrieben. Danach war es aus. Sie hat nicht widerrufen. Da war ihre Karriere zu Ende. Nur Steine im Weg. Sie ist geknebelt worden noch und noch. Sie weinte, sie spielte grandios, und Onkel Alfred war gerührt"[943], berichtet der Protagonist. Auf diese Weise hofft Kristina

---

[937] Ebenda.

[938] Ebenda, S. 62.

[939] Ebenda, S. 100. Der Status eines politisch Verfolgten ist nicht nur in den Ost-West-Beziehungen von Bedeutung. Auch im ostdeutschen Kontext scheint die Tatsache, dass man von der Stasi beobachtet worden ist, wichtig. „Und wenn die gar keine Akte von uns haben? Das wäre schrecklich, nicht?", stellen der Protagonist und eine Frau kurz nach der Öffnung des Stasiarchivs in Normannenstraße fest. (ebenda, S. 92).

[940] Ebenda, S. 100.

[941] Ebenda.

[942] Ebenda.

[943] Ebenda, S. 101.

den Onkel dazu zu bringen, seine, wie er selbst meint, „gute Verbindungen“[944] einzusetzen, um ihr eine Stelle bei den Münchner Kammerspielen zu besorgen. Indem Kristina durch ihr Benehmen Onkels stereotypischen Bilder von den ostdeutschen Verhältnissen bestärkt und seine Hilfe dankbar akzeptiert, lässt sie Alfred die von ihm so gerne angenommene, genauso stereotypische Rolle des reichen Onkels aus dem Westen, der seiner armen und naiven Ostverwandtschaft die weite Welt (des westlichen Konsums) zeigt, weiter spielen bzw. die Rolle des Kolonisators oder, wie der Protagonist es nennt, des „gerufenen Invasors“[945] annehmen, der den Kolonisierten seine „Glasperlen“[946] verkauft, d. h. die Regel der kapitalistischen Gesellschaft, wo man die Ärmel hochkrempeln soll und alles sich rechnen muss, aufzwingt.

6.10. Kolonialismus

Während bei Burmeister die west-ostdeutschen Beziehungen mit dem Wort „Landnahme“[947] angedeutet und als westliche Bevormundung[948] geschildert werden, ist bei Schirmer, ähnlich wie bei Sparschuh, öfters buchstäblich vom Kolonialismus die Rede. Der durch die gesellschaftlichen Entwicklungen enttäuschte Protagonist, der behauptet, „[e]s […] [sei] nicht so gekommen, wie das einmal gedacht war“[949], glaubt, dass sein auf einmal verschwundener Freund, Schlehwein, „[…] ja das, was jetzt hier passiert, für eine Art Kolonialismus gehalten [hat]“[950]. Auch der Historiker Bröckle zieht in Gesprächen mit dem Protagonisten in ihrem Freundeskreis gerne Parallelen zur europäischen Kolonisationsgeschichte in Afrika und meint in Bezug auf die, seiner Meinung nach, ungerechten gesellschaftlichen Verhältnisse in Ostdeutschland nach der Vereinigung und insbesondere bezüglich dessen, was er anscheinend als Tilgung der ostdeutschen Kultur auffasst, „dass es immer so gewesen sei. Bei der Kultur seien sie am unnachgiebigsten, da merzten

---

[944] Ebenda.
[945] Vgl. ebenda, S. 68.
[946] Vgl. ebenda.
[947] Burmeister (1995): 83 und 87.
[948] Norma bezeichnet die Westdeutschen als “Erfolgmenschen, die uns [den Ostdeutschen] jetzt Manieren und das Arbeiten beibringen wollen.“ (Burmeister (1995): 114).
[949] Schirmer (1992): 108.
[950] Ebenda.

sie alles aus, da schlügen sie alles kurz und klein, da machten sie alles plan, denn sie könnten nicht dulden, daß die Autochthonen überhaupt eine Kultur haben."[951] Am meisten fällt dies im Umgang mit der DDR-Geschichte auf. Zum Zweck der Verarbeitung der jüngsten Geschichte wurde eine Kommission ins Leben gerufen, in die auch Bröckle eingeladen wurde,

> weil er [als Ostdeutscher] kannte sich aus [sic]. Denn sie wussten nicht, was sie anfangen sollen mit der Geschichte [sic]. Die Geschichte störte sie und daß sie überhaupt geschehen war. Am besten wäre gewesen, sie wäre überhaupt nicht geschehen. Aber da sie nun einmal geschehen war, sollte wenigstens nichts mehr an sie erinnern. Die Straßennamen sollten weg und die Schiffsnamen und die Denkmäler […]. [I]hre Vorschläge waren martialisch. Sie wollten am liebsten jedes Denkmal sprengen […]. Sie wollten die Denkmale […], wenn die Geschichte schon nicht gänzlich unabweisbar sei, vor die Tore der Stadt verpflanzen und einen steinernen Tierpark von geschichtlichen Ungetümen anlegen, Marx neben Lenin, Brecht neben Engels, Denkmal neben Denkmal […].[952]

Da Bröckle gegen die Materialverschwendung und die hohen Kosten, die die Vernichtung der Denkmäler mit sich bringen würde, argumentierte und ihre Recykling vorschlug: -

> da braucht man doch nur ein paar Steinmetze ranzusetzen, die machen die Denkmale oder Denkmäler ein bißchen kleiner, sie hacken etwas heraus, sie machen andere Köpfe und andere Gesichter, und so wird nach und nach […] aus einem Thälmannkopf ein Adenauerkopf, aus einem hochstehenden, weitblickenden Lenin ein hochstehender, weitblickender Bismarck, die Haltungen […] sind ungefähr die gleichen …[953]-,

wurde er „sofort, fristlos aus seiner Kommission entlassen."[954] Bröckles pragmatischer Vorschlag bedeutete gleichzeitig die Bloßlegung eines gesellschaftlichen Vorgangs, in dem eine kollektive Geschichtsdeutung, – die der DDR –, durch eine skrupellose, massierte Beseitigung von identitätsstiftenden Namen, Denkmalen und Symbolen mit einer anderen, – bundesrepublikanischen –, Geschichtsdeutung ersetzt wird.[955] Diese

---

[951] Ebenda, S. 46.
[952] Ebenda, S. 42.
[953] Schirmer (1992): 42/43.
[954] Schirmer (1992): 43.
[955] An einer anderen Stelle im Roman schildert der Autor denselben, allerdings stark ins Absurde überzogenen Vorgang, indem er den Erzähler davon berichten lässt, in der Zeitung kürzlich gelesen zu haben, „daß sie im Marzaner Neubaugebiet 13.000

Entlarvung eines Versuchs, den ostdeutschen politischen bzw. historischen Diskurs mit groben Maßnahmen gegen den westdeutschen auszutauschen, wurde dem Historiker Bröckle übel genommen. Wichtig war bei seiner Entlassung wahrscheinlich auch die Tatsache, dass er in der öffentlichen Diskussion über den Stellenwert der Wende behauptete, „daß die Wende keine Revolution gewesen sei. Er musste es wissen, denn er wußte alles über Revolution. Es wurde ihm verübelt, seine Widersacher griffen ihn in der Boulevardpresse an.“[956]

Hiermit rekurriert Schirmer offensichtlich auf eine öffentliche Debatte, die tatsächlich Anfang der neunziger Jahre in den Medien geführt wurde, an der sich Publizisten, Politiker, Historiker, aber auch Linguisten, Literaturwissenschaftler und Literaten[957] beteiligten, die unterschiedlichste Stellungen bezogen. Uwe Kolbe bezweifelte beispielsweise, ob „es denn Revolution genannt werden [mag], wenn der verfaulte, immer wieder ausbetonierte Baumstamm von den hungrigsten Scharen der ihm einwohnenden Kerbtiere verlassen wird und letztlich fällt.“[958] „Man darf das […] nicht so pathetisch nennen, so heroisieren. Was da wirklich passiert ist, war ein Staatsbankrott“[959], meinte Heiner Müller. Auch Günter de Bruyn war gleicher Ansicht: Er fand den Begriff *Revolution* im Kontext der Wende historisch zu beladen und sprach von „einer längeren Ursachenkette, die sich durch Stichworte wie Gorbatschow, Massenausreise, Ungarn und Polen grob andeuten lässt“[960]. Im Gegensatz dazu verwendeten Stefan Heym und Werner Heiduczek den

---

Ostbäumchen herausgerissen haben, um dafür 13.000 Westbäumchen zu pflanzen.“ (Schirmer (1992): 18) Auch der Besuch in Buchläden macht den Protagonisten auf das Verschwinden der ihm vertrauten literarischen Welt aufmerksam und gleichzeitig „immer verwirrter. Es waren vorwiegend Bücher, die ich nicht kannte. Die Autoren, die mir geläufig waren, fehlten. Sie standen auch nicht in den Regalen. Also“, schlussfolgert der Erzähler, „musste stimmen, was ich gehört habe. Ihre Bücher waren, da sie nicht mehr abzusetzen waren, eingestampft oder gar, da sie nicht länger gelagert werden konnten verbrannt worden …“ (Schirmer (1992): 19).

[956] Ebenda, S. 41.

[957] Die Diskussion hat in einigen anderen literarischen Werken ihren Niederschlag gefunden, z. B. in Burmeisters *Pollok und die Attentäterin* (1999). Für die Herkunft des Wendebegriffs, die Verwendung der Revolutionsbegriffs und die diesbetreffende Diskussion siehe Grub (2003): 116-122.

[958] Uwe Kolbe: Die Heimat der Dissidenten. Nachbemerkungen zum Phantom der DDR-Opposition. In: *Freitag*, 27.09.1991.

[959] Heiner Müller im Interview mit Hellmuth Karasek, Matthias Matussek und Ulrich Schwarz: ‚Jetzt ist da eine Einheitssoße.’ Der Dramatiker Heiner Müller über die Intellektuellen und den Untergang der DDR. In: *Der Spiegel* 44 (1990) 31 vom 30. 07.1990, S. 136-141, hier S. 139

[960] Günter de Bruyn: Jubelschreie, Trauergesänge. In: *Die Zeit*, 07.09.1990.

Terminus *Revolution* gerne, „allerdings versehen mit den Attributen ‚sanft', oder auch ‚sonderbar'"[961]. Die Benennungsversuche, die unternommen wurden, waren zahlreich, von „Wandel, Wende, Auflösung, Revolution, Sturz- oder Zangengeburt einerseits bis (Wieder) Vereinigung [sic], Vereinnahmung, Einheit, Beitritt, Eintritt, Aufnahme, Anschluß, Zusammenschluß, Einverleibung, Unterwerfung anderseits."[962] Wenn man sich allerdings die Diskussion genau anschaut, „lässt sich zumindest tendenziell das Gewicht ablesen, das die jeweiligen Autorinnen und Autoren den Ereignissen beimessen: der ‚Revolution' kommt dabei in der Regel", wie Grub beobachtet, „die höhere Wertschätzung zu."[963]

Indem Schirmer seine Figuren von Kolonisation sprechen lässt, neigt er mit seiner kritischen, satirischen Darstellung der west-ostdeutschen Verhältnisse nach der Vereinigung in *Schlehweins Giraffe* dazu, die Folgen dessen, was in dieser Arbeit als Wende bezeichnet wird, als Einverleibung und Unterwerfung zu definieren. Der Begriff Kolonisation bezieht sich im Schirmers Roman an erster Stelle auf das Titeltier, die Giraffe, die der Protagonist von seinem Freund, dem Künstler Schlehwein, statt des erwarteten Goldhamsters Hubert in Pflege bekommen hat. Die Giraffe, die aus einem nach der Wende abgewickelten ostdeutschen ZOO stammt und „angeblich eine dunkle Vergangenheit hatte"[964], passt trotz ihrer Größe nicht nur ohne Probleme in die hohe Parterrewohnung in Prenzlauer Berg, sondern ist für den arbeitslosen Protagonisten, wie Schlehwein ihn zu überzeugen versucht, „eine Abwechslung […], da […] [ihm] sonst womöglich die Decke auf den Kopf fallen würde."[965] Das Besondere an der Giraffe ist die Tatsache, dass sie, anders als der Rest ihrer Tiersortgenossen, sprechen kann, „[i]hr Wortschatz ist [allerdings] gering [und] sie stottert gelegentlich."[966] „Besondere Schwierigkeiten"[967], erklärt der Protagonist, „hat sie bei Fremdwörtern. Zum Beispiel kann sie das Wort Kolonialismus nicht richtig aussprechen. Sie sagt immer Konolialismus. Sie setzt mehrmals an und sagt Ko, dann spuck sie und sagt Ko-ko-ko. Und dann kommt

---

[961] Grub (2003): 118.
[962] Friedmann Spicker zitiert in Grub (2003): 116.
[963] Grub (2003): 122. Davon zeugen Titel, wie z. B. Eckhard Jesses (Hg.) Buch *Eine Revolution und ihre Folgen.14 Bürgerrechtler ziehen Bilanz*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2001.
[964] Schirmer (1992): 13.
[965] Ebenda, S. 7.
[966] Ebenda, S. 5.
[967] Ebenda.

doch nur ein klägliches Konolialismus heraus."[968] Wie Jill Twark in einer der äußerst spärlichen wissenschaftlichen Abhandlungen zum Roman beobachtet, Giraffes „twisted ‚Konolialismus' refers to the colonization of Africa which led to her mother's capture and importation to Europe but also echoes the resentment toward the Western German colonization of Eastern Germany."[969] Dieser Zusammenhang wird explizit vor Augen geführt, wenn der Protagonist darlegt, dass der Giraffe

> [d]ie afrikanischen Konolien und die weißen Konolialherren […] sehr geläufig [waren]. Und wie sie ankamen mit ihren Bibeln, ihren Glasperlen und ihren alkoholischen Getränken. Und wie sie die Bäumen absägten und die Erde Aufwühlten. Und wie sie das Letzte herausholten aus dem Urwald und aus den Ureinwohnern […]. Aus eigener Anschauung konnte die Giraffe das alles nicht haben, sie wusste es von anderen, deren Vorfahren weitererzählt hatten, was deren Vorfahren von ihren Vorfahren weitererzählt worden war. Oder sie wußte es vom Fernsehen. Oder von Schlehwein, denn in letzter Zeit war viel vom Kolonialismus die Rede, besonders wenn wir mit Professor Bröckle zusammen waren.[970]

Der direkte Zusammenhang zwischen den Anspielungen der Giraffe auf den Kolonisationsvorgang in Afrika und der aktuellen politisch-gesellschaftlichen Lage im vereinigten Deutschland wird in der Beobachtung des Erzählers, dass das Tier „[i]n jedem jungen Mann, der mit dynamisch-federnden Schritten über die Straße geht und eine Krawatte trägt […], einen Kolonialherrn [sieht]"[971], nochmals nachdrücklich betont.

Obwohl die Giraffe selbst in Gefangenschaft geboren wurde und "[v]on der Freiheit […] herzlich wenig [weiß]", „[w]ird sie von der Mutter erfahren haben", vermutet der Protagonist, „daß die Freiheit eine zweischneidige Sache ist."[972] Zwar bedeutet die Wende für das Tier „[e]ndlich keine Gitter mehr und keine Dressuren"[973], sie läutet gleichzeitig aber auch eine Periode ein, in der die Giraffe alles aufs Neue lernen muss, beispielsweise, wie sie beim Protagonisten Zuhause mit ihrer Zunge den Fernsehton leiser stellen

---

[968] Ebenda, S. 5/6.

[969] Jill Twark: 'Ko … Ko … Konolialismus,' said the giraffe: Humorous and Satirical Responses to German Unification. In: Martin Kane (ed.): *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification. Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur.* Band 31, Bern: Peter Lang, 2002, S. 151-169, hier S. 162.

[970] Schirmer (1992): 25.

[971] Ebenda, S. 60.

[972] Ebenda, S. 23/24.

[973] Ebenda, S. 60.

soll. Dieser in Bezug auf das Tier absurde und unausführliche Auftrag kommentiert der Protagonist mit einem Vergleich zum Leben der im Roman von ihm und seinen Freunden vertretenen ostdeutschen Teilgesellschaft unter den neuen Umständen: „Wir alle müssen viel Neues lernen in dieser Zeit. Wir müssen alles neu sehen. Wir müssen alles umdenken.“[974] Zwischen dem Schicksal der Giraffe und dem der Figuren in Schirmers Roman lassen sich weitere Parallelen ziehen[975], von denen die wichtigste die Tatsache ist, dass die Giraffe, wie viele ostdeutsche Bürger nach der Wende, gezwungen wird, Rechenschaft über ihre Vergangenheit abzulegen.

Zum oft benutzten Wortschatz des aus dem abgewickelten Zoo von Schlehwein für 50 DM gekauften Tiers gehört neben „Konolialismus“ der auch genauso komisch ausgesprochene Ausruf „Es lebe die dtsch demkrtsch Replik“[976] bzw. „Es lebe die dtsch demkrtsch Rupli“[977]. Dies macht sie, neben ihrer eher undeutlichen Vergangenheit in einem Zirkus, wo sie „sich […] unrühmlich hervorgetan [habe]“[978], im vereinigten Deutschland äußert suspekt. Vor allem für den Archivar Kleingrube fungiert sie als „ein belastetes Tier“[979]. Der nach der Wende aus seiner Arbeit entlassene Kleingrube setzt alles darauf, ihre geahnte Schuld zu beweisen. Wenn er in einer alten DDR-Zeitung ein Bild findet, auf dem „die Giraffe einem alten Mann die Hände leckte, und dieser alter Mann nun wieder […] kein Geringerer [war] als der Generalsekretär der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzende des Staatsrats er

---

[974] Ebenda, S. 18.

[975] Twark stellt in diesem Kontext beispielsweise fest, dass „the giraffe’s uncertain fate after the dissolution of the […] zoo represents the uncertainty facing Eastern Germans after the absorption of their country into the Federal Republic.” (Twark (2002): 162) In Bezug auf die Reisefreiheit, die nach der Wende den ostdeutschen Bürgern zuteil geworden ist, heißt es im Roman, dass die Giraffe zwar jetzt die Möglichkeit hat, ihre „Brüder und Schwester wieder[zu]sehen, im Westberliner Zoo und bei Hagenbeck in Hamburg“ (Schirmer (1992): 96), ist sie allerdings leider „ganz alleine auf der Welt.“ (Ebenda) Die Relativität der Vorteile, die die Wende mit sich gebracht hat, sieht auch der Protagonist ein, indem er nach seiner Reise nach Kopenhagen den optimistischen Schluss zieht: „die Revolution hat sich gelohnt“, fügt aber direkt ironisch hinzu „Leider regnete es die ganze Zeit.“ (ebenda, S. 8). Auch seine Behauptung, „[d]as ist das Schöne, wir können jetzt alle, wann immer uns danach zumute ist […] kaufen, was wir wollen, solange das Geld reicht“ (ebenda, S. 9) klingt eher bitter, wenn der Leser im Hinterkopf behält, dass er und alle seine Freunde nach der Vereinigung arbeitslos geworden sind.

[976] Schirmer (1992): 111.

[977] Ebenda, S. 139.

[978] Ebenda, S. 13.

[979] Vgl. ebenda, S. 1.

Deutschen Demokratischen Republik“[980], jubelt er. „Ich habe selten einen Menschen so triumphieren sehen. Er lachte irre. Dabei war er noch keine sechs Monate arbeitslos.

Er tat mir leid“[981], kommentiert der Protagonist und nimmt Giraffe vor Kleingrube in Schutz, wie Marianne in *Unter dem Namen Norma*, die für Margarethe Bauers Unschuld oder zumindest für ihr Recht auf Verteidigung gegen Norma und die Hausbewohner in einer ihrer regelmässigen Diskussionen über Vergangenheit argumentiert. „Was ist bewiesen“, fragt er wütend Kleingrube, „daß die Giraffe sich schuldig gemacht hat, weil sie dem Generalsekretär der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzenden des Staatsrats er Deutschen Demokratischen Republik Würfelzucker aus der Hand gefressen hat?“ und erklärt direkt: „Das ist in jedem Zirkus der Welt so! Nach den Darbietungen gibt es für die Tiere Würfelzucker!“ Damit entlarvt er die Absurdität der Behauptung von Kleingrube und zieht gleichzeitig eine Parellele zu dem gesellschaftlichen Prozess, in dem die durchschnittlichen Bürger, „wie die Fleischer und wie die Bäcker, die die Brötchen gebacken haben, um das System zu stabilisieren und zu verlängern, und wie die Kindergärtnerinnen, die neue Untertanen herangezüchtet haben“[982], zur Verantwortung für ihr Leben in einer Diktatur gerufen werden.

In Bezug darauf meint Twark, dass: “[u]sing the giraffe as a target for political accusations, Schirmer condems the very real witchhunt against ordinary citizens.”[983] Die Sinnlosigkeit einer solchen Hexenjagd auf den durchschnittlichen Bürger und die paradoxe Lage, in die er gelangt ist, führt der Protagonist nochmals an einer anderen Stelle im Roman deutlich vor Augen, indem er das Beispiel von den in der DDR massiv abgehörten Telefongesprächen anführt. „Wir hatten zwei Möglichkeiten“[984], legt er dar: „Wenn wir logen und sagten, was sie gern hören wollten, zementierten wir womöglich das System. Also sagten wir die Wahrheit, es war unsere feine, unverfängliche Art des Widerstands, und so wurden wir alle, ohne es zu ahnen, zu informellen Mitarbeitern […]. Wir sind alle Täter gewesen“[985], schussfolgert er.

---

[980] Ebenda, S. 134/135.
[981] Ebenda, S. 135.
[982] Ebenda, S.137.
[983] Twark (2002): 162. Hiermit setzt Twark allerdings den Protagonisten ohne Weiteres mit dem Autor gleich.
[984] Schirmer (1992): 82.
[985] Ebenda.

Kleingrubes Überzeugung von der Schuld der Giraffe macht ihn wütend, nicht nur aus dem Grund, dass das Tier einem Prozess unterzogen wird, in dem es nicht im Stande ist, sich gegen Schuldzuweisungen zu verteidigen, sondern auch, oder vor allem, weil Kleingrubes Recherche durch persönliche Rachegefühle motiviert wird und zu einer Privatvendetta wird:

> Begreifst du nicht, rief Kleingrube, ich habe meine Arbeit verloren […], sie haben mich hinausgeworfen, und die mich hinausgeworfen haben, sind die gleichen, die mich vorher gequält und geschurigelt haben, es sind nicht nur die gleichen, es sind sogar dieselben, und sie sitzen mit ihren fetten Ärschen auf ihren alten Stühlen, und sie machen gemeinsame Geschäfte mit ihren alten Todfeinden …[986],

erklärt er dem Protagonisten. Seine fragwürdigen Beweggründe, der Umstand, dass der Giraffe das Recht auf Verteidigung nicht gegeben wird, und die Nonchalance, mit der Kleingrube das belastende Urteil fällt, macht den Vergleich mit dem Schicksal von Margarethe Bauer in *Unter dem Namen Norma*, die hinter ihrem Rücken und ausschließlich auf Grund von Gerüchten der Stasimitgliedschaft schuldig befunden wurde, umso plausibel. Dass sich die Hausbewohner bei Burmeister während ihrer Versammlungen gegenseitig bestätigen, „dies sei kein Gericht, sondern ein Gesprächskreis“[987], und laut deklarieren, „[n]icht richten wollen wir, sondern die Vergangenheit bewältigen, das heißt Erinnerungsarbeit leisten, die eigene Geschichte aufarbeiten, du dazu gehört die Einsicht in Irrtümer, in schuldhaftes Verhalten, bei jedem von uns“[988], scheint im Kontext von Margarethe Bauers Selbstmord eine Zumutung.

6.11. Wörtersammler

Diese Erinnerungsarbeit und spezifisch die Aufarbeitung eigener Geschichte wird in den in diesem Kapitel analysierten Texten durchgehend im Prozess des Schreibens geleistet. Das Schreiben ist den Hauptfiguren bei Burmeister, Sparschuh und Schirmer gemeinsam und dient sowohl der Bewältigung des, – im Fall der Protagonisten in *Der Zimmerspringbrunnen* und *Schlehweins Giraffe* (eingangs) arbeitslosen –, Alltags als

---

[986] Ebenda, S. 137.
[987] Burmeister (1994): 16.
[988] Ebenda, S. 149.

auch der Bewältigung der rezenten Vergangenheit. Lobek führt beispielsweise ein Tage- bzw. Protokollbuch, in dem er aus Langeweile alle Bewegungen seiner Frau, des, wie er sie selber in einer durch den Stasijargon inspirierte Formulierung nennt, „Observationsobjektes J.“[989], pedantisch notiert.

Marianne in *Unter dem Namen Norma* konzentriert sich im Kontrast zu Lobek vor allem auf die Geschichte und schreibt zu ihrem Geburtstag eine, wie sie es nennt, „Chronik“[990] der Wende. Die Festlegung ihrer Erinnerungen an den Mauerfall und die raschen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, die er herbeigeführt hat, auf Papier fasst sie als eine Art privater Spurensicherung auf. Auch Schirmers Protagonist beschäftigt sich, um durch den Tag zu kommen, vorwiegend mit dem Schreiben:

> Ich schreibe alle neuen Wörter auf. Ich habe auf meinen Zetteln schon sehr viele Wörter stehen, die es zwar schon früher gab, aber die keine besondere Rolle gespielt haben. Erst in letzter Zeit haben sie eine überraschende und mitunter sogar überragende Bedeutung bekommen, wobei sie häufig ihren Sinngehalt eingebüßt oder gewandelt oder sogar gewendet haben. Umdenken, einklagen, Seilschaft, Altlast, Warteschleife, Wendehals, herunterfahren, abwickeln, abschmelzen, Treuhand, filetieren. Ich sammle diese neuen Wörter. Etwas muß ich schließlich tun, sonst werde ich verrückt.[991]

Durch die Abwicklung seiner Stelle beim Recycling-Unternehmen hat er nach der Vereinigung seine Tätigkeit als Papier- und Flaschensammler gezwungenermaßen für die eines Wörtersammlers umgetauscht und registriert seitdem systematisch die Auswirkungen der politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen auf die Sprache. „Die neuen Wörter sind ein gefundenes Fressen für ausgeflippte Germanisten“[992], erklärt er. Ähnlich wie Marianne in Burmeisters Roman, die die Ereignisse der politischen Wende beschreibt, um sie vor dem Vergessen zu retten, verfasst Schirmers Protagonist eine Art Chronik einer Sprachwende auf dem Niveau des Vokabulars, die von den politischen Umwälzungen eingeleitet wurde: „Wende. Ich sammle die neuen Wörter, die jetzt Konjunktur haben. Wende, Wendehals. Mauerspecht. Wahnsinn. Aber mit dem

---

[989] Schirmer (1992): 18.
[990] Burmeister (1994): 197.
[991] Schirmer (1992): 18
[992] Ebenda, S. 28.

Wahnsinn ist jetzt vorbei. Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen. Marketing. Holding. Outfit. Stasisyndrom. Wegbrechen. Wohlstandsmauer.“[993] „Nach der ‚Wende’“, meint Grub,

> war […] ein ‚Sprachvakuum’ entstanden: Die ‚alte’, offizielle Sprache der DDR galt nicht mehr, vor allem durch den Zusammenbruch der entsprechenden Institutionen. Eine ‚neue’ Sprache […] konnte sich nicht etablieren, da – parallel zum Vormarsch des Westens auch auf anderen Gebieten – die westliche bzw. westdeutsche offizielle Sprache an die Stelle des Vakuums trat.[994]

Darüber hinaus erschien es, bemerkt von Polenz, „als würde der bisherige westdeutsche Sprachgebrauch nun ganz selbstverständlich als gesamtdeutscher aufgefasst.“[995] Auch in den alltäglichen Sprachgebrauch der Ostdeutschen haben sich neue Wörter eingeschlichen. „[W]ir sagten damals eimwandfrei, es war alles eimwandfrei“, entsinnt sich der Protagonist in *Schlehweins Giraffe*, „heute sagen wir fabelhaft, auch das haben wir übernommen, es ist alles fabelhaft.“[996] Lobek in *Der Zimmerspringbrunnen* ordnet das Adjektiv „toll“ dem, wie er es abwertend nach dem Namen eines von ihm eher unbeliebten Arbeitskollegen seiner Frau bezeichnet, „Hugelmannvokabular“[997] zu. Im Gespräch mit Strüver versucht er allerdings den neuen Wortschatz anzuwenden und benutzt zur Bekräftigung seiner Aussagen „top-fit“, obwohl er „Schwierigkeiten hat[…], das Wort ganz über die Lippen zu bringen.“[998] Wenn Martin Schulz in *Berlin is in Germany* von seinem Sohn Rokko hört, dass Manuela „shoppen gegangen“ sei, runzelt er nur leicht amüsiert die Stirn.

Der Prozess der mehr oder weniger auferlegten Wortschatzübernahme findet seine Entsprechung an zahlreichen Stellen in Schirmers Roman: So macht sich der Historiker Bröckle die früher im Kapitel zitierte Lieblingsfloskel von Onkel Alfred, der im Roman als der stereotypische Besserwessi auch den westdeutschen Diskurs repräsentiert, zu eigen. In Bezug auf die schwierige Lage nach der Vereinigung

---

[993] Ebenda.
[994] Grub (2005): 103.
[995] Peter von Polenz: Die Sprachrevolte der DDR im Herbst 1989. Ein Forschungsbericht nach drei Jahren vereinter germanistischer Linguistik. In: *ZGL* 21(1993)2, S. 127-149, hier S. 139.
[996] Schirmer (1992): 29.
[997] Sparschuh (1997): 23.
[998] Ebenda, S. 76.

behauptet er, „[w]ir müssen jetzt alle die Ärmel hochkrempeln …“[999] und fügt hinzu: „[J]etzt muß jeder sehen, wo er bleibt. Es muß jeder das Beste daraus machen.“[1000] Auch andere ostdeutsche Figuren im Roman bedienen sich gerne der Losungen aus dem politischen Diskurs, der leeren Phrasen und gängigen Floskeln aus den Medienberichten und -kommentaren. So stellt der Protagonist beispielsweise fest, dass es eher undankbar ist, die Westdeutschen schlicht als Kolonisatoren zu sehen, da „[d]ie Leute aus den alten Bundesländern […] sehr viel für uns [tun]. Sie scheuen keine Opfer“[1001] und wiederholt nach Bröckle, dass dieser und seine Frau Lydia tatsächlich “versuchen, das Beste daraus zu machen.“[1002] Auch ertappt er sich dabei, in Bezug auf die Vergangenheit der Giraffe, „in den neuen Wörtern zu denken. Ist sie eine Altlast? Gehören sie und Schlehwein zur gleichen Seilschaft oder gar zu derselben?“[1003], fragt er sich.

Von Polenz meint in diesem Kontext, dass „die neuen Bundesbürger […] in die beispiellose sprachpolitische Situation [gerieten], sich sehr rasch ein bisher nur oberflächlich rezipiertes oder imitiertes System öffentlicher Kommunikation total aneignen zu müssen, ohne in diesen Prozeß viel Eigenes einbringen zu können.“[1004] Dass dies zu Ratlosigkeit oder sogar Frustration führen kann, wird auch in der fiktionalen Welt des Romans bestätigt, wenn der Protagonist in *Schlehweins Giraffe* in Anbetracht seiner Wörtersammlung letztendlich resigniert feststellt: „Ich kann damit nichts anfangen.“[1005]

Die in diesem Kapitel analysierten Romane führen vor Augen, dass eine oberflächliche Imitation eines auferlegten, nicht verinnerlichten Diskurses neben dem Kursieren von zahlreichen gegenseitigen Stereotypen einer gelungenen Kommunikation zwischen den Ost- und Westdeutschen im Weg steht und zu Situationen führt, in denen, wie eine der interviewten Personen in *Das Buch der Unterschiede. Warum die Einheit keine ist.* es formuliert, „[m]an […] sich voneinander weg[redet], so als würde jeder

---

[999] Schirmer (1992): 45.
[1000] Ebenda.
[1001] Ebenda, S. 108.
[1002] Ebenda, S. 40.
[1003] Ebenda, S. 59.
[1004] Von Polenz (1993): 139.
[1005] Schirmer (1992): 141.

gesprochene Satz einen zehn Meter auseinanderkatapultieren."[1006] Des Scheiterns der Kommunikation beschuldigt man sich gegenseitig. Dies ist, wie Wagner meint, typisch für die Phase der Eskalation in einem Prozess, den er „Kulturschock"[1007] nennt. Dieses soziologische Phänomen findet statt, wenn man in eine fremde Kultur gerät und kennt fünf Phasen. Die erste Phase ist die der Euphorie, in der „man nur das Erwartete sieht."[1008] Im Fall der Wende wird diese Phase durch den Tanz auf der Mauer symbolisiert[1009]. Diesem verhältnismässig kurzen euphorischen Stadium folgen allerdings die Phase der Entfremdung und die der Eskalation. Beide werden durch Verlust an kultureller Kompetenz gekennzeichnet. Während man in der zweiten Phase: „nach und nach [merkt], wie fremd die neue Kultur tatsächlich ist" und sich selbst als den Schuldigen sieht, „gibt [man in dem Stadium der Eskalation] dem anderen Schuld für das Misslingen der Kommunikation". Man neigt zur „Verherrlichung der eigenen und Verteufelung der fremden Kultur"[1010] zugleich. In der nächsten Phase, der der Missverständnisse, lernt man Unterschiede zu akzeptieren und versucht sie zu verstehen, was zur gegenseitigen Verständigung im letzten Stadium des Prozesses führt.

Sowohl der zeitliche Abstand, aus der die besprochenen Romane von Burmeister, Sparschuh und Schirmer rückblickend die Wende und die Vereinigung Deutschlands schildern, als auch ihr Tenor platzieren sie eindeutig in die Phase der Eskalation.[1011] Die ostdeutschen Protagonisten in diesen drei Texten stehen, nach einer kurzen hoffnungsvollen und euphorischen Phase, den historisch-gesellschaftlichen Entwicklungen ausgesprochen kritisch gegenüber und beklagen sich öfters, dass man, d. h. die Westdeutschen, in der neuen Gesellschaft auf sie und ihre Bedürfnisse keine Rücksicht nimmt, was zum Beispiel durch den Protagonisten in *Schlehweins Giraffe* mit der Konstatierung in Bezug auf das paternalistische, bevormundende Auftreten seines westdeutschen Onkels: „Onkel Alfred hörte gar nicht zu […]. Onkel Alfred verstand nicht"[1012], kurz und bündig auf den Punkt gebracht wird. Da sie durch die schnellen und tief greifenden Veränderungen in allen Lebensbereichen (noch) nicht über ausreichende

---

[1006] Christoph Amend: Eine Sekunde zwischen Barhocker und heißem Stuhl. In: Jana Simon, Frank Rothe und Wiete Andrasch (Hg.): *Das Buch der Unterschiede. Warum die Einheit keine ist*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2000, S. 36-42, hier S. 39.
[1007] Wagner (1999).
[1008] Ebenda, S. 12ff.
[1009] Vgl. ebenda, S. 14.
[1010] Ebenda, S. 15.
[1011] Vgl. ebenda, S. 23ff.
[1012] Schirmer (1992): 100.

Mittel verfügen, die ihre angemessene Sozialisation in der neuen Gesellschaft ermöglichen können, werden sie von der westdeutschen Teilgesellschaft, die im Kontext des Vereinigungsvorgangs als aufnehmende Gruppe definiert werden kann, als Fremde wahrgenommen, fühlen sich aber gleichzeitig auch selbst als Fremde im eigenen Land. Das heißt, dass der soziale Status der Fremden, der ihnen von den westdeutschen Romanfiguren zugewiesen wird, zugleich als Grundlage für die bewusste Entwicklung einer ostdeutschen Gegen-Identität, mit der sie sich gegen die westdeutsche Teilgesellschaft abgrenzen, fungiert. Alois Hahn meint, dass ein solches soziales „Verhältnis […] reziprok in dem Sinne [ist] […], daß die Beteiligten sich darüber verständigt haben, wer ‚zu Hause' und wer ‚in der Fremde' ist. Das Ausmaß der Fremdheit mag gewiß als unterschiedlich empfunden werden […],"[1013] der Status der Fremdheit ist allerdings „nicht lediglich eine erwünschte oder beklagte Beziehungsqualität, sondern ein wie immer konfliktreich definierter sozialer Status, der von beiden Seiten mehr oder weniger anerkannt wird, wenn auch diese Akzeptierung als vorübergehend definiert sein mag, weil man auf Assimilation und somit Aufhebung der Fremdheit hofft."[1014] Diese „Aufhebung der Fremdheit" ist nur auf Grund der gegenseitigen Verständigung denkbar, für die wiederum eine gelungene gegenseitige Kommunikation, an denen zwei gleichrangige Partner teilnehmen, vorausgesetzt wird.

Die Teilnahme der Protagonisten bei Burmeister, Sparschuh und Schirmer am öffentlichen Diskurs ist allerdings durch unterschiedliche Faktoren beschränkt, ihre Versuche, das Wort zu ergreifen, sind zum Scheitern bestimmt, so auch der Versuch des Protagonisten in *Schlehweins Giraffe*, endlich einmal gehört zu werden und über die Massenmedien Einfluss auf die Öffentlichkeit auszuüben. Wenn er eines Tages von zwei Herren, die Fragen über den Künstler Schlehwein stellen, besucht wird, hofft er, dass „[es] vielleicht [diesmal besser] funktioniert […]. Sie wissen nicht, was hier läuft, und sie legen das Ohr ans Volk, und ich sage, wie es ist, und dann sagen sie es weiter, und dann wird eingelenkt, und es ändert sich was."[1015] Diese Hoffnung kann allerdings nicht erfüllt werden, nicht zuletzt wegen der falschen Annahme des

---

[1013] Alois Hahn: Die soziale Konstruktion des Fremden. In: Walter M. Sprondel (Hg.): *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion: Für Thomas Luckmann*. Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1994, S.140-166, hier S. 151.
[1014] Ebenda.
[1015] Schirmer (1992): 107/108.

Protagonisten: Seine Gäste kommen nämlich nicht, wie er glaubt, von einer Zeitung[1016], sondern sind Polizisten, die eine Ermittlung gegen seinen verschwundenen Freund durchführen.

[1016] Vgl. ebenda, S 109.

7.0. SCHLUSSBEMERKUNG

"Die Erinnerung ist wie ein Hund, der sich hinlegt, wo er will", schrieb Cees Nooteboom in seinem Roman *Rituale*[1017]. Dieses bereits zu einem Gemeinplatz gewordene Zitat wird gerne benutzt, um die Aufmerksamkeit auf die scheinbare Willkür zu lenken, mit der man sich der Vergangenheit entsinnt[1018]. Dass die von Nooteboom thematisierte Zufälligkeit der menschlichen Erinnerung in Bezug auf die gesellschaftlichen Prozesse der kollektiven Identitätsbildung eine Täuschung ist, habe ich mit dieser Arbeit unter Bezug auf die theoretischen Ansätze von Assmann und Foucault gezeigt. Für das kollektive Gedächtnis gilt, so Julia Kölsch, dass „[d]ieser Hund […] gut genug abgerichtet [ist], ausschließlich den für ihn vorgesehenen Platz zu benutzen."[1019]

Das Vergangenheitsbild wird, wie im Vorangehenden demonstriert, im kollektiven Erinnerungsprozess nachträglich konstruiert und auf solche Weise gedeutet, dass es den aktuellen Bedürfnissen der Gesellschaft entspricht und damit im Dienst der Zukunft steht. Dieser Prozess der Gedächtnisbildung verläuft nicht beliebig, es gibt gesellschaftliche Mechanismen und Prozeduren, die ihn beeinflussen und steuern. Sie hängen eng mit den Machtverhältnissen, die in der Gesellschaft gelten, zusammen. Bei der Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses kommt es also nicht auf die Laune des Hundes selbst, sondern vor allem auf das Herrchen des Hundes, d.h. auf die Frage an, „[w]ie und von wem […] der Hund

---

[1017] Cees Nooteboom: *Rituelen*, Amsterdam: Arbeiderspers, 1980, S. 3. (*Rituale*. Aus dem Niederländischen von Hans Herrfurth, Berlin: Volk und Welt, 1984 und Suhrkamp, 1985).

[1018] Vgl. z.B. Douwe Draaisma: *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt. Over het autobiografische geheugen*, Groningen: Historische Uitgeverij, 2002 (Ins Deutsche übersetzt von Verena Kiefer unter dem Titel: *Warum das Leben schneller vergeht, wenn man älter wird. Von den Rätseln unserer Erinnerung*, Frankfurt a/Main: Eichborn, 2004).

[1019] Julia Kölsch: ‚Erinnerung ist ein Hund, der sich (nicht) hinlegt, wo er will.' Gegenwärtige Vergangenheit, Politik und Gedächtnis. In: Hans Erler (Hg.): *Erinnern und Verstehen. Der Völkermord an den Juden im politischen Gedächtnis der Deutschen*, Frankfurt a/Main: Campus Verlag, 2003, S. 109-15, hier S. 109.

abgerichtet [wird] […]“[1020]. Angewandt auf den kollektiven Erinnerungsprozess impliziert Nootebooms Aussage zwar das ungewisse und manchmal auch überraschende Ergebnis der Erinnerung, schließt aber keinesfalls deren Beliebigkeit mit ein.

Die Analyse der unterschiedlichen filmischen und literarischen Texten, die die Erinnerung an die DDR und/oder die Wende und ihre Folgen thematisieren, weist eine große Vielfalt an Deutungen derselben historischen Ereignisse aus, die in der kommunikativen Phase des kollektiven Erinnerungsprozesses in Konkurrenz zueinander stehen. Dabei fällt auf, dass von einer einheitlichen westlichen bzw. östlichen Perspektive nicht gesprochen werden kann. In der Weise, auf die man in Deutschland der neuesten Vergangenheit einen Sinn zu geben versucht, ist die deutsche Gesellschaft differenzierter, als sie auf den ersten Blick scheinen mag. Gemeinsam allerdings ist für die meisten in dieser Arbeit behandelten Texte die Tendenz, bei der Darstellung der gesellschaftlichen Lage in den ersten zwei Jahrzehnten nach der Wende die Betonung auf die enttäuschten Hoffnungen zu legen und Deutschland als ein geteiltes Land zu schildern, das durch asymmetrische Verhältnisse zwischen den zwei größten Gesellschaftsgruppen, den West – und den Ostdeutschen, gekennzeichnet wird.

Dieses eher pessimistische Bild, das sich aus der Analyse der fiktionalen Texte ergibt, weist m. E. allerdings nicht auf das endgültige negative Urteil über den Mauerfall und die deutsche Einheit, sondern viel mehr auf den Umstand hin, dass die politische Vereinigung Deutschlands im gesellschaftlichen Bereich ein immer noch nicht abgeschlossener Prozess ist. Es führt primär auf ein, wie im vorangehenden Kapitel angedeutet, Stadium dieses Vorganges zurück[1021], in dem sich unterschiedliche Gruppen vor allem auf dasjenige konzentrieren, was sie in der Gesellschaft für fremd bzw. ungerecht halten, und sich dafür gegenseitig die Schuld geben.

[1020] Ebenda. George Orwell bringt dies im Roman *1984* mit dem berühmten Satz, “Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past", (London: Penguin Books, 1989 [1949], S. 260) auf den Punkt.

[1021] Auf unterschiedliche Phasen des kollektiven Umgangs mit der rezenten deutschen Vergangenheit macht auch Bernd Schirmer in seinem Roman explizit aufmerksam, indem er auf das Schicksal des Wirtshaus „Zur alten DDR“ rekurriert, wo: „es nur altgewohnte, einheimische Ostbiere […] [gab], die in alten Ostgläsern […] serviert wurden. Auch die Teller waren alte Ostteller […]. Es war alles wie früher, und uns war sehr wohlig zumute […]. An den Wänden […] die alten Losungen, teilweise noch im Original. Arbeite mit, plane mit, regiere mit. […]. Vorwärts zum 9. Parteitag […].“ (Schirmer (1992): 148). Am Tag der feierlichen Eröffnung wurde die Kneipe von einer Gruppe „kahlköpfiger, lederbekleideter Burschen“ (ebenda) zerstört und die Gäste verprügelt. „Ich hatte sie gewarnt“, bemerkt der Protagonist, „Es ist noch zu früh, hatte ich gesagt“ (ebenda, S. 148/149).

Vorausgesetzt wird[1022], dass der Kulturschock, den die Vereinigung Deutschlands sowohl in der westdeutschen wie in der ostdeutschen Teilgesellschaft herbeigebracht hat, mit der Erklärung der Missverständnisse und der Akzeptanz der gegenseitigen Unterschiede enden wird. Dies lässt vorsichtig darauf schließen, dass im Laufe der Zeit auch in Filmen und Romanen immer öfter den positiven statt den negativen Aspekten der Wende Platz eingeräumt wird. In vielen der in dieser Arbeit besprochenen Texte[1023] gibt es bereits an zahlreichen Stellen Indizien dafür, dass in Bezug auf Auswirkungen dieser historischen Ereignisse auf die gesellschaftliche Lage in Deutschland, im Gegensatz dazu, was der in der Einleitung zu dieser Arbeit zitierte *taz*-Artikel pessimistisch vermuten lässt, doch nicht „[a]lles Banane"[1024] ist.

Die unterschiedlichen Deutungen des Vergangenen, die neben vielen anderen auch die für dieses Buch gewählten Texte repräsentieren, werden, so die Theorie, in der Phase des kulturellen Gedächtnisses zu einem übergeordneten, algemeinverbindlichen Gedächtnisnarrativ umgeschrieben, der „über die ursprünglichen Einzelerinnerungen [der kommunikativen Phase des Erinnerungsprozesses] hinausgeht und mithin einen überindividuellen kollektiven Erfahrungshorizont konstituiert."[1025] Denn die Aufgabe des kulturellen Gedächtnisses besteht gerade darin, „zu harmonisieren, Widerstrebendes zu vereinheitlichen, Identität zu schmieden, wo Differenzen sind."[1026] Während im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses unterschiedliche Erinnerungen nebeneinander präsent sind, vermittelt das kulturelle Gedächtnis, aufgefasst als „Organ außeralltäglicher Erinnerung"[1027], den kulturellen Sinn mittels eines verbindlichen Mythos, in dem die „Vergangenheit […] zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird."[1028]

Die Grenze zwischen den kollektiven, unverbindlichen, und den kulturellen, d.h. normativen kanonischen Texten, auf die sich die kulturelle Identität der Gesellschaft stützt, wird im Rezeptionsrahmen gezogen. Ob ein Text als kulturell gelesen wird, hängt nicht von den formalen oder inhaltlichen Eigenschaften des

---

[1022] Siehe Wagner (1999).
[1023] Vor allem von Parei, Stöhr und Kara.
[1024] Katrin Bettina Müller (2009).
[1025] Neumann (2003): 62.
[1026] Ebenda.
[1027] J. Assmann (1997): 58.
[1028] Vgl. ebenda, S. 76.

einzelnen Textes ab, sondern, so Aleida Assmann, von der kollektiven Einstellung der Leserschaft. Es kommt also auf die Lesart und auf eine spezielle „Form der Aneignung und Textexegese“[1029] an: „[b]ei der Lesart eines literarischen Werkes als kultureller Text handelt es sich um eine nachträgliche Vereindeutung und Sinnanreicherung.“[1030] Wie Aleida Assmann aber hervorhebt, gibt es keine „intrinsische Qualitätsgarantie, die gegen Vergessen und Erosion in der Zeit immunisiert […]. Denn Texte existieren nicht isoliert, sie stehen in Rezeptionsrahmen, die die Formen ihres Vergessens, ihrer Wiederaufnahme oder ihrer unverminderten Hegung bestimmen.“[1031] Dies bedeutet, dass mit verändertem Rezeptionsrahmen manche Texte aus dem Kanon verschwinden, während andere in den Kanon aufgenommen werden.

Als Medien des kollektiven Gedächtnisses werden Texte erst dann wirksam, wenn sie nicht nur in einem wichtigen erinnerungskulturellen Kontext eingebettet sind, sondern auch wenn sie breit und rege in der Gesellschaft rezipiert werden. Allerdings können auch Texte, die sich im Moment ihrer Veröffentlichung nur einer geringen Popularität erfreuen, zu einem späteren Zeitpunkt und unter veränderten Umständen wieder aufgegriffen werden und diesmal auf eine breite Rezeption stoßen und außerordentlich intensiv diskutiert werden.[1032]

Da das Bild der Vergangenheit immer im aktuellen, also auch ständig wandelnden gesellschaftlichen Rahmen konstruiert wird, kann man über die Weise, auf die die für uns neueste Vergangenheit Deutschlands zu dem Zeitpunkt, wenn das kommunikative Gedächtnis in den kulturellen Modus übergeht, gedeutet wird, nur spekulieren. In Anbetracht der eher apokalyptischen Prophezeiungen in Bezug auf unsere nächste und weitere Zukunft – ob es sich um die Kreditkrise oder die Klimakatastrophe handelt –, lässt sich, wenn auch leicht ironisch, feststellen, dass wie die Zukunft aussehen wird, längst bekannt ist. Von der Vergangenheit kann man dies allerdings nicht sagen. Im Hinblick auf die Konstruktion der kulturellen Erinnerung an die DDR-Vergangenheit und die Wende in vierzig oder sechzig Jahren bleibt uns

---

[1029] Ebenda, S. 261.

[1030] Ebenda.

[1031] A. Assmann (1995): 243.

[1032] Siehe dazu auch Einleitung zu dieser Arbeit. Im Hinblick auf diesen Umstand habe ich mich in dieser Arbeit neben den breit bekannten Texten auch mit Bernd Schirmers *Schlehweins Giraffe*, beschäftigt. Dieses Buch ist eher einem bescheidenen Publikum geläufig, schildert aber vom Inhalt her, ähnlich den anderen hier besprochenen Texten, explizit die Folgen des Mauerfalls und der deutschen Einheit.

daher nichts mehr übrig, als nach Schirmers Protagonisten gelassen, doch neugierig zu wiederholen: „Mal sehen wie es weitergeht.“[1033]

[1033] Schirmer (1992): 153.

8.0. LITERATURVERZEICHNIS

‘Good bye, Lenin!’ Hello, Welterfolg! In: *B.Z.*, Jg. 126, Nr. 37, 13.02.2003.

“Liebe in Schlaghosen.” In: *Berliner Zeitung*, 28.08.1999.

“Sonnenallee besonders im Osten beliebt”. In: *Berliner Zeitung*, 09.10.1999.

Ahbe, Thomas, Wolfgang Kraus und Beate Mitzscherlich: „Ich sehe was, was Du nicht siehst …“ Ost-West-Unterschiede im Prisma einer narrativen Identitätsforschung. In: Burkart Lutz (Hg.): *Subjekt im Transformationsprozeß – Spielball oder Akteur?* München und Mering: Rainer Hampp Verlag, 1998, S.89-103.

Ahbe, Thomas: Der Osten aus der Sicht des Westens. Die Bilder von den Ostdeutschen und ihre Konstrukteure. In: Hannes Bahrmann und Christoph Links (Hg.): *Am Ziel vorbei. Die deutsche Einheit - Eine Zwischenbilanz*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2005, S. 268-281.

Ahbe, Thomas: Die Konstruktion der Ostdeutschen. Diskursive Spannungen, Stereotype und Identitäten seit 1989. in: *APuZ* (B 41-42/2004), http://www.bpb.de/publikationen/9HIQ30,4,0,Die_Konstruktion_der_Ostdeutschen.html.

Ahne, Petra und Felix Zimmermann: Sozialismus auf 79 Quadratmetern. In: *Berliner Zeitung*, 07.02.2003.

Alexandra Wach in: *film-dienst* Nr. 6, 14.03.2006.

Althen, Michael: Die Wahrheit über Kreuzberg: „Herr Lehmann“. In: *FAZ*, 01.10.2003.

Anderson, Benedict: Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. New York und London: Verso, 1991 (1983).

Ärger um ‘Sonnenallee’: Was sagt der Regisseur. In: *Berliner Zeitung*, 28.01.2000.

Arndt, Stefan: Das vergessene Jahr. In: *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2003, S. 146-147.

Arnold-de Simine, Silke: Theme Park GDR? The Aestheticization of Memory in post-Wende museums, Literature and Film. In: *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a/M., New York, Wien: Peter Lang Verlag, 2004, S.253-280.

Assmann, Aleida: *Arbeit am nationalen Gedächtnis: eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt/Main und New York: Campus Verlag, 1993.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.

Assmann, Aleida: Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past. In: Christian Emden a. David Midgley, (eds.): *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Papers from the Conference 'The Fragile Tradition'*, Cambridge 2002. Volume 1, Reihe: *Cultural History and Literary Imagination* Band 1, Oxford, Bern et al.: Peter Lang, 2004, S. 19-37.

Assmann, Aleida: Was sind kulturelle Texte? In: Andreas Poltermann (Hg.): *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen kultureller Kommunikation und Übersetzung.* Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 10, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 232-244.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C.H Beck, 1997 [1992].

Bach, Inka: Wir kennen die Fremde nicht. Rheinsberger Tagebuch. Berlin: Ullstein-Verlag, 2003.

Baecker, Dirk (Hg.): *Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2004.

Beleidigung für die Maueropfer: Klage gegen Film ‚Sonnenallee'. In: *Berliner Zeitung*, 7.01.2000.

Bender, Peter: So lachte der Osten. Über politische Witze. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56(2002) 9/10, S. 854-859.

Bergem, Wolfgang: *Identitätsformationen in Deutschland*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

Betts, Paul: Remembrance of Things Past: Nostalgia in West and East Germany, 1989-2000. In: Paul Betts and Greg Eghigian (ed.): *Pain and Prosperity. Reconsidering Twentieth-Century German History*. Stanford University Press: Stanford, 2003, S. 178-207.

Bielefeld, Claus-Ulrich in: *SZ*, 13.11 2001.

Bischof, Rita: *Souverenität und Subversion. Batailles Theorie der Moderne. Einleitung*. München: Matthes und Seitz 1984, Michel Foucault: Vorrede zur Überschreitung. In: *Dits et Ecrits. Schriften*. Bd. 1 Frankfurt a/Main: Suhrkamp 2001, S. 320-342.

Bischoff, Doerte: Berlin Cuts: Stadt und Körper in Romanen von Nooteboom, Parei und Hettche. In: *Gegenwartsliteratur*, 4(2005): 111-42.

Bisky, Jens: Aufruhr der Uhren. Zur rechten Zeit: großer erzählt von den sieben letzten Jahren der DDR. In: *SZ*, 13.09.2008.

Blum, Martin: Remaking the East German Past: 'Ostalgie', Identity, and Material Culture. In: *Journal of Popular Culture*, 34(2000)3, S. 229-252.

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001

Bredahl, Daphne: Ostalgie und ostdeutsche Sehnsüchte nach einer erinnerten Vergangenheit. In: Thomas Hauschild und Bernd Jürgen Warneken (Hg.): *Inspecting Germany. Internationale Deutschland-Ethnographie der Gegenwart*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag, 2002, S. 476-495.

Bregel, Michael in *Berliner Morgenpost*, 19.10.2003.

Bremer, Ulrike: Versionen der Wende. Eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutschen Autoren zur Wiedervereinigung. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 2002.

Brüns, Elke: Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung. München: Wilhem Vink Verlag, 2006.

Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt a/Main: Fischer, 1999.

Brussig, Thomas: Klaviatur des Sadismus: Die DDR in ‚Das Leben der Anderen'. In: *SZ*, 21.03.2006.

Bruyn, Günter de: Jubelschreie, Trauergesänge. In: *Die Zeit*, 07.09.1990.

Buck, Caroline M.: Eine Mutter-Sohn-Geschichte. In: *Neues Deutschland*, 13.02.2003.

Burmeister, Brigitte: *Unter dem Namen Norma.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1994.

Cafferty, Helen: 'Sonnenallee': Taking Comedy Seriously in Unified Germany. In: Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson und Kristi A. Foell (ed.): *Textual Responses to German Unification: Processing Historical and Social Change in Literature and Film*. Berlin: Walter de Gruyter, 2001, S. 253-271.

Carrier, Peter: Pierre Noras ‚Les Lieux de Mémoire' als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskultes. In: Gerald Echterhoff und Martin Saar (Hg.): *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, S. 141-162.

Clarke, David: Representations of East German Masculinity in Hannes Stöhr's 'Berlin is in Germany' and Andreas Kleinert's 'Wege in die Nacht'. In: *German Life and Letters* 55(2002)4, S. 434-449.

Confino, Alon: Collective Memory and Cultural History. In: *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 5 (Dezember 1997), S.1386-1403.

Cooke, Paul: Ostalgie's Not What It Used to Be. The German Television GDR Craze of 2003. In: *German Politics and Society*, Issue 73 Vol. 22, No. 4, Winter 2004, S. 134-150.

Cooke, Paul: Performing 'Ostalgie': Leander Haussmann's 'Sonnenallee'. In: *German Life and Letters* 56(2003)2, S. 156-167.

Cramer, Sibylle: Deutsche Zustände und die offenen Felder im Gefüge der Gegenwart. Die Ostberliner Erzählerin Brigitte Burmeister legt einen weitsichtigen Gegenwartsroman vor. In: *SZ*, 05.10.1994.

Dehn, Moritz: Der nahe, ferne Osten. Sehnsucht nach dem maroden Charme des Alltags. In: *Freitag*, 07.09.2001.

Deiss ,Erika: DDädderähh? Non merci! Claudia Ruschs "Freie deutsche Jugend" war nicht frei. In: *Frankfurter Rundschau*, 30.07.2003.

Delekat, Thomas: Die Sonne geht im Westen auf. In: *Die Welt*, 07.10.1999.

Deupmann, Christoph: „Es gibt keine Spur jenseits der Speicher.“ – Zur Paradoxie von Sehen und Erzählen in Thomas Hettches Roman *Nox*. In: Robert André und Christoph Deupmann (Hg.): *Paradoxien der Wiederholung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003, S.193-214.

Dickmann, Christoph: Drüben. Vom Verschwinden einer deutschen Himmelsrichtung. In: *Drüben. Deutscher Blickwechsel*. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Leipzig, 2006, S. 78-87.

Döblin, Alfred: Berlin *Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. München: Deutscher Taschenbuchverlag,2003 (1965): 443 u. Keunen (2000): 291.

Dolif, Nicole: Lenin lässt die Kinokassen klingeln. Ansturm auf die vorgetäuschte Wiederauferstehung des DDR-Sozialismus. In: *Die Welt*, 18.02.03.

Draaisma, Douwe: *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt. Over het autobiografische geheugen.* Groningen: Historische Uitgeverij, 2002.

Draaisma, Douwe: *Warum das Leben schneller vergeht, wenn man älter wird. Von den Rätseln unserer Erinnerung*. Frankfurt a/Main: Eichborn, 2004.

Echterhoff, Gerald und Martin Saar (Hg.) *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses.* Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2002.

Einmal war es doch schön. In Leander Haußmanns Kinofilm "Sonnenallee" steht die DDR der siebziger Jahre wieder auf. In: *Die Welt*, 7.10.1999.

Elsaesser, Thomas: One Train May Be Hiding Another. Private History, Memory and National Identity, in: Deleu, Josef (Hs.): *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands. A Yearbook.* Rekkem:Flemish-Netherlands Foundation „Stichting Ons Erfdeel“, 1999, S.121-129.

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig: Aufbau, 2000.

Engler, Wolfgang: *Die Ostdeutschen als Avantgarde*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2002.

Engler, Wolfgang: Sie sprechen doch Deutsch. Trotzdem verstehen Ost und West einander nicht. Anmerkungen zu einem Kulturkampf. In: *Die Zeit* (35/2000).

Enns, Anthony: The Politics of ‘Ostalgie’: post-socialist nostalgia in recent German film. In: *Screen* 48(2007)4, S. 475-491.

Erll, Astrid und Stephanie Wodianka (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.

Erll, Astrid: *Gedächtnisromane. iteratur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Metzler, Stuttgart und Weimar, 2005.

Erll, Astrid: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Walter de Gruyter, Berlin und New York, 2005, S. 249-276.

Erll, Astrid: Medium des kulturellen Gedächtnisses – ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kulturellen Gedächtnisses. Konstruktivität, Historzität, Kulturspezifität*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004, S. 3-24.

Fachinger, Petra: A New Kind of Creative Energy: Yadé Kara's „Selam Berlin“ and Fatih Akin's „Kurz und schmerzlos“ and „Gegen die Wand“. In: *German Life and Letters* 60(2007)2, S. 243-260.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Fischer: Frankfurt a/Main (*L'ordre du discours* ,Paris: Gallimard, 1971) 2003.

François, Etienne und Hagen Schulze: *Deutsche Erinnerungsorte 1-3*, Beck, München, 2003 bzw. die Erfolgausgabe in einem Band, Beck, München, 2005.

François, Etienne: Von der wiedererlangten Nation zur „Nation wider Willen“. Kann man eine Geschichte der deutschen „Erinnerungsorte“ schreiben? In: Etienne François (Hg.): *Nation und Emotion, Deutschland und Frankreich im Vergleich; 19. und 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1995.

Fulbrook, Mary: *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge: Polity Press, 1999.

Funck, Gisa: Im Auge des Sturms. In: *FAZ*, 15.02.2003.

Gauger, Hans-Martin: Das Persönliche, Menschliche und Historische des Lachens (und des Lächelns). In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56(2002)9/10, S. 839-846.

Gebauer, Mirjam: Vom „Abenteuer des Berichtens“ zum „Bericht eines Abenteuers“. Eine poetologische ‚Wende' im Schreiben von Brigitte Burmeister. In: *Weimarer Beiträge*, 4(1998): 538-553.

Gerstenberger, Katharina: Play Zones: The Erotics of the New Berlin. In: *The German Quarterly* 76(2003)3, S. 259-272.

Glaser, Herman (Hg.): *Die Mauer fiel, die Mauer steht. Ein deutsches Lesebuch 1989-1999.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Goosen, Frank: *Liegen lernen*. München: Wilhelm Heine Verlag, 2002.

Göttler Fritz: Der Renner. Auferstanden aus Ruinen – Kinokult um ‚Good Bye, Lenin!' In: *SZ*, 27.02.2003.

Gremler, Claudia: ‚But Somehow it Was Only Television': West German Narratives of the Fall of the Wall in Recent Novels and their Screen Adaptations. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 4 (2007)2, S. 269-291.

Gross, David: *Lost Time. On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture.* Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

Grub, Frank Thomas: '*Wende' und 'Einheit' im Spiegel der deutschsprachigen Literatur.* Bd. 1. Untersuchungen. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003.

Hahn, Alois: Die soziale Konstruktion des Fremden. In: Walter M. Sprondel (Hg.): *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion: Für Thomas Luckmann*. Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1994, S.140-166.

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, (*La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, [1939] 1950), Frankfurt a/Main: Fischer, 1991.

Handke, Sebastian: Die Sonne über dem Osten. In: *Die Welt am Sonntag*, 06.10.2002.

Harmsen, Torsten: War die DDR so cool? In: *Berliner Zeitung*, 14.12.1999.

Hartung, Klaus: So viel Übergang war nie. Christo verhüllt den Reichstag. Doch zugleich offenbart sich in Berlin eine Zäsur: Die Stadt findet zu sich selber zurück, und die Politik rückt wieder näher an die Wirklichkeit. In *Die Zeit*, 06.06.1995.

Haußmann, Leander (Hg.): *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga, 1999.

Haußmann, Leander: Anzeige weg! In: *Berliner Zeitung*, 29.04.2000.

Helden des Alltags. In: *Freitag*, 01.10.1999.

Henning, Peter: Im Windschatten. In: *FACTS* 14.10.1999.

Hensel, Jana: Die DDR wird Spekulationsobjekt. In: *Die Welt am Sonntag*, 09.02.2003.

Hensel, Jana: *Zonenkinder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

Hermand, Jost: Das Bild der ‚großen Stadt' im Expressionismus. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988, S. 61-79.

Hettche, Thomas: *Nox*, Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1995.

Hinck, Walter: Glasierte Gesichter. Brigitte Burmeisters Berlin-Roman. In: *Frankfurter Zeitung*, 04.10.1994.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (ed.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, [1983] 2004.

Hodgin, Nick: 'Berlin is in Germany' and 'Good Bye, Lenin!' Taking Leave of the GDR? In: *Debatte*, 12(2004)1, S. 25-45.

Hofmann, Jürgen: Ostdeutsches Wir-Bewußtsein: Altlast oder Transformationseffekt? In: Heiner Timmermann (Hg.): *Die DDR-Politik als Instrument*, Berlin: Duncker und Humblot,1999, S. 153-174.

Hollmer, Heide u. Albert Meier: 'Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe': der 9. November 1989 in Thomas Brussigs "Helden wie wir" und in Thomas Hettches "Nox". In: *Deutsche Akademie für die Sprache und Dichtung.* Jahrbuch 1999, S. 112/131.

http://sk.dra.de/.

http://www.bbr.bund.de/cln_015/nn_312286/DE/WettbewerbeAusschreibungen/UebrigeWettbewerbe/FreiheitEinheitDenkmal.

Huyssen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: University Press, 2003.

Illies, Florian: *Generation Golf*. Berlin: Argon Verlag, 2000.

Imhasly, Bernard: Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens. Thomas Hettches Roman „Nox“. In: *Neue Zuercher Zeitung*, 23.03.1995.

Ironisch nostalgische ‘Sonnenallee’. In: *Berliner Zeitung*, 09.10.1999.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.

Jähner, Harald: Die Pracht der Nacht. In: *FAZ*, 11.04.1995.

Jesse, Eckhard (Hg.): *Eine Revolution und ihre Folgen.14 Bürgerrechtler ziehen Bilanz*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2001

Jozwiak, Joseph F. und Elisabeth Mermann: ‚The Wall in Our Minds?’ Colonization, Integration, and Nostalgia. In: *Journal of Popular Culture*, 39(2006)5, S. 780-795.

Julius, Anthony: *Transgressions. The Offences of Art*. London; Thames and Hudson 2002.

Kaiser, Hella: Die Tugend der Rücksichtslosigkeit. Die Schriftstellerin Brigitte Burmeister. In: *Stuttgarter Zeitung*, 22.10.1994.

Kapczynski, Jennifer M.: Negotiating Nostalgia: The GDR Past in „Berlin Is in Germany“ and „Good Bye Lenin!“ In: *Germanic Review* 82(2007)1: 78-100.

Kara, Yadé: *Selam Berlin*, Zürich: Diogenes Verlag, 2004.

Kaufmann, Eva: “Handlung ohne erkennbaren Grund?“ In: *Neue deutsche Literatur*, 5(1994): 175-177.

Keunen, Bart; *De verbeelding van de grootstad. Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit*. Brussel: VUBPress, 2000.

Kilb, Andreas: Ein Traum von Deutschland: Wolfgang Beckers „Good Bye, Lenin!“ im Kino. In: *FAZ*, 13.02.03.

Kittler, Friedrich: Draculas neues Vermächtnis. Eine Eurovision. In: Hubertus von Amelunxen und Andrei Ujica (Hg.): *Television – Revolution: das Ultimatum des Bildes. Rumänien in Dezember 1989*, Marburg: Jonas-Verlag für Kunst und Literatur, 1990, S. 125-131.

Klaus, Harald: Blick vom Rand zur Mitte. Schreiben kann man nicht lernen, Reflexion schon. In*: Die Presse*, 10.05.2004.

Kneer, Georg und Armin Nassehi: *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme: eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 101-102.

Knöfel, Ulrike: Frau Rambo aus Berlin In: *Der Spiegel*, 11.10.1999.

Kolbe, Uwe: Die Heimat der Dissidenten. Nachbemerkungen zum Phantom der DDR-Opposition. In: *Freitag*, 27.09.1991.

Kölsch, Julia: ‚Erinnerung ist ein Hund, der sich (nicht) hinlegt, wo er will.' Gegenwärtige Vergangenheit, Politik und Gedächtnis. In: Hans Erler (Hg.): *Erinnern und Verstehen. Der Völkermord an den Juden im politischen Gedächtnis der Deutschen*, Frankfurt a/Main: Campus Verlag, 2003, S. 109-15.

Kothenschulte, Daniel: Glücklich in der Hundehütte. In: *Frankfurter Rundschau*, 02.10.2003.

Kotschenreuther, Hellmut: Kreuzberg – Ein Zustand. Die 60er Jahre. In: *Kreuzberg – Prenzlauer Berg. Annähernd alles über Kultur*, Kunstamt Berlin (Hg.), Berlin, 1990.

Kraus, Wolfgang, Thomas Ahbe und Brigit Mitzscherlich: "ich sehe was, was du nicht siehst...". Ost-West-Unterschiede im Prisma einer narrativen Identitätsforschung. In: Burkart Lutz (Hg.): *Subjekt im Transformationsprozeß - Spielball oder Akteur?* München: Mering-Verlag, 1998, S. 89-103.

Krause, Detlef: *Luhmann-Lexikon: eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*. Stuttgart: Enke, 1996, S. 55-65 und 82-83.

Krekeler, Elmar u. a.: Nur im Falschen gibt es Wahres. In: *Die Welt*, 26.02.03.

Ladd, Brian: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.

Landsberg, Alison: Prosthetic Memory: the Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture. In: Grainge, Paul (Hg.). *Memory and Popular Film*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003, S. 144-161.

Lang, Barbara: *Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils (1961-1995)*. Berlin: Campus Verlag, 1998.

Lauterbach, Jörn: Die Unterhaltungsindustrie ist ein guter Wiederkäuer. In: *Die Welt*, 25.08.2003

Haußmann, Leander: Helden des Alltags. In: *Freitag*, 01.10.1999.

Ledanff, Susanne: Neue Formen der 'Ostalgie' – Abschied von der 'Ostalgie'? Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR und an die Geschichtsjahre 1989/90. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 43(2007)2, 176-199.

Leitner, Olaf: *West-Berlin! Westberlin! Berlin (West)!. Die Kultur – die Szene – die Politik. Erinnerungen an eine Teilstadt der 70er und 80er Jahre.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf

Lindner, Bernd: *Die demokratische Revolution in der DDR 1989/90*. Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, 1998.

Maase, Kaspar: ‚Wer findet denn so etwas komisch?' Die Massen und ihr Lachen. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56(2002)9/10, S. 874-885.

Mączka, Iwona: Pictures of the Fall of the Berlin Wall in Post-'Wende' Germany. In: *Forschungsberichte aus dem Duitsland Institut Amsterdam*, 2(2006), S. 27-36.

Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999, S. 173-196.

Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie*. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007.

Maischberger, Sandra: Sonnenallee – eine Mauerkomödie. In: Leander Haußmann (Hg.): *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga, 1999, S. 8-25.

Mauer-Romanzen. In: *Berliner Zeitung*, 04.10.1999.

McFall, Laurence: Die kulturelle Vereinigung Deutschlands in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (B11/2001), http://www.bpb.de/publikationen/TFEQ2O,0,Die_kulturelle_Vereinigung_Deutschlands.html.

Mennel, Barbara: Political Nostalgia and Local Memory: The Kreuzberg of the 1980s in Contemporary German Film. In: *Germanic Review* 82 (2007)1, S. 54-77.

Mitscherlich, Margarethe u. Brigitte Burmeister; *Wir haben ein Berührungstabu. Zwei deutsche Seelen – einander fremd geworden*. München, Zürich: Piper, 1993.

Mühlberg, Dietrich: Beobachtete Tendenzen zur Ausbildung einer Ostdeutschen Teilkultur in: *APuZ* (B 11/2001), http://www.bpb.de/publikationen/GQL7SA,0,Beobachtete_Tendenzen_zur_Ausbildung_einer_ostdeutschen_Teilkultur.html.

Mühlberg, Dietrich: Schwierigkeiten kultureller Assimilation. in: *APuZ* (B 17/2002), http://www.bpb.de/publikationen/THXG4J,0,Schwierigkeiten_kultureller_Assimilation.html.

Mühlberg, Dietrich: Vom langsamen Wandel der Erinnerung an die DDR. In: Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow (Hg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, Frankfurt a/Main: Campus, 2002, S. 217-251.

Müller, Heiner, Hellmuth Karasek, Matthias Matussek und Ulrich Schwarz: ‚Jetzt ist da eine Einheitssoße.' Der Dramatiker Heiner Müller über die Intellektuellen und den Untergang der DDR. In: *Der Spiegel* 44(1990)31: 136-141.

Müller, Katrin Bettina: Keine Einheit, kein Denkmal. Alles Banane. In: *taz*, 07.05.2009.

Müller, Peter: *Symbol mit Aussicht. Der Ost-Berliner Fernsehturm*. Berlin: Verlag für Bauwesen, 2000.

Neller, Katja: *DDR-Nostalgie. Dimensionen der Orientierungen der Ostdeutschen gegenüber der ehemaligen DDR, ihre Ursachen und politischen Konnotationen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.

Neuman, Birgit: Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten. In: Astrid Erll u.a. (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien.* Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2003.

Neumann, Birgit: *Erinnerung. Identität. Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer ‚Fictions of Memory'.* Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005.

Nooteboom, Cees: *Rituale*. Berlin: Volk und Welt, 1984 und Suhrkamp, 1985.

Nooteboom, Cees: *Rituelen*, Amsterdam: Arbeiderspers, 1980.

Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Fischer, Frankfurt a/Main, 1998.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon: *Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 3. Auflage.

Olick, Jeffrey K.: Collective Memory: The two Cultures. In: *Sociological Theory* 17, 1999, S. 333-348.

Orwell, George: *1984* , London: Penguin Books, 1989 [1949].

Parei, Inka: *Die Schattenboxerin*, Frankfurt a/Main: Schöffling & Co, [1999] 2000.

Peeters, Wim und Iwona Mączka: Das Großereignis als Störung. Der bedrohte Alltag in ‚Herr Lehmann' von Sven Regener, ‚Liegen lernen' von Frank Goosen und 'Glückskekse' von Franziska Gerstenberg, in: Heinz-Peter Preußer und Anthonya Visser (Hg.): *Alltag als Genre*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009, S. 119-132.

Peitz, Christiane: Alles schön grau hier. In: *Die Zeit* 45/1999.

Pflaum, H. G.: Der diskrete Charme der Ostalgie. In: *SZ*, 13.02.2003.

Pietrzok, Marion: Was vom Sockel reißt. In: *Neues Deutschland*, 12.05.2009.

Platthaus, Andreas: 'Sonnenallee': Der erste Spielfilm des Theaterregisseurs Leander Haußmann bringt Farbe in die DDR. In: *FAZ*, 09.10.1999.

Plowman, Andrew: ‚Westalgie'? Nostalgia for the „Old" Federal Republic in Recent German Prose. In: *Seminar. Journal of Germanic Studies*. Vol. XL, No.3 (2004), S. 249-261.

Polenz ‚Peter von: Die Sprachrevolte der DDR im Herbst 1989. Ein Forschungsbericht nach drei Jahren vereinter germanistischer Linguistik. In: *ZGL* 21(1993)2, S. 127-149.

Polkinghorne, Donald E.: Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein in: Straub, Jürgen (Hg.): *Erzählung, Identität und historische Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Frankfurt a/Main: Suhrkamp Verlag, 1998, S. 12-45.

Regener, Sven: *Herr Lehmann*. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2003.

Reichel, Peter: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München und Wien: Carl Hanser Verlag, 2004.

Ricoer, Paul; *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, München: Fink Verlag, 1988 [1983], S. 88 (org. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil).

Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung. Die Erzählte Zeit*, Bd. 3, München: Fink, 1991 [1983].

Rigney, Ann: Portable Monuments: Literature, Cultural Memory and the Case of Jeanie Deans. In: *Poetics Today* 25:2 (2004), S. 361-396.

Rodek, Hans−Georg: Die gewendete Wende. Unter der Narrenkappe: `Good Bye, Lenin! `ist ein komisch−bitterer Film über Deutschland. In: *Die Welt*, 10.02.03.

Ryan, Marie-Laure: Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media. In: *Poetics Today* 23:4 (Winter 2002), 581-609.

Saß, Katrin: Eine Gratwanderung zwischen Tragödie und Komödie. In: Töteberg, Michael (Hg.): *Good bye, Lenin!*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003, S.162-165.

Schenk, Ralf: *Die DDR im deutschen Film nach 1989*: In: (APuZ 44/2005) http://www.bpb.de/publikationen/M67MME,0,0,Die_DDR_im_deutschen_Film_nach_1989.html#art0.

Schirmer, Bernd: *Schlehweins Giraffe*, Frankfurt a/Main: Eichborn, 1992.

Schlegel, Christoph in *Stuttgarter Zeitung* 20.11.2001.

Schmidt, Thomas E.: Einigkeit und Schmerz und Geilheit. In: *Frankfurter Rundschau*, 23.03.1995.

Schneider, Rolf: *Volk ohne Trauer: Notizen nach dem Untergang der DDR*. Göttingen: Steidl, 1992.

Schößler, Franziska: Mythos als Kritik – Zu Thomas Hettches Wenderoman Nox. In: *Literatur für Leser*, 22(1999)3, S. 171-182.

Schröter, Michael: Wer lacht, kann nicht beißen. Eine unveröffentlichter ‚Essay on Laughter' von Norbert Elias. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56(2002)9/10, S. 860-873.

Schwedler, Hanns-Uve: Berlin - eine zweimalige Stadt. Stadtplanung im Spannungsfeld vieler Interessen. In: *APuZ* (B 34-35/2001) http://www.bpb.de/publikationen/KASWLQ.html.

Seegers, Lu: ‚Das Leben der Anderen' oder die ‚richtige' Erinnerung an die DDR. In: Astrid Erll und Stephanie Wodianka (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008, S. 21-52.

Seel, Martin: Humor als Laster und als Tugend. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56(2002) 9/10, S. 743-751.

Seeßlen, Georg: Die Banane. Ein mythopolitischer Bericht. In: Rainer Bohn u.a. (Hg.): *Mauer-Show. Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien*. Bonn: Rainer Bohn Verlag, 1992, S. 55.

Sex und Substitutionsdrogen. In: *taz*, 07.10.1999.

Simon, Jana, Frank Rothe und Wiete Andrasch (Hg.): *Das Buch der Unterschiede. Warum die Einheit keine ist*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2000, S. 36-42.

Soldat, Hans-Georg: Wenn Geschichte beginnt … „Unter dem Namen Norma“ - Brigitte Burmeister schrieb den Roman der deutschen Vereinigung. In: *Berliner Zeitung*, 04.10.1994.

Sparschuh, Jens: Der *Zimmerspringbrunnen*. Berlin: Goldmann Verlag, 1997.

Steinfeld, Thomas in *SZ* 17.08.2001.

Stöhr, Hannes: *Berlin is in Germany*, Luna-Film GmbH, 2001.

Stöver, Bernd: Glocal. Der Checkpoint Charlie als globaler und lokaler Ort des Kalten Krieges. In: Martin Sabrow (Hg.): *ZeitRäume. Potsdamer Almanach des Zentrum für Zeithistorische Forschung*. Berlin: Transit Verlag, 2006.

Sturken, Marita: *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering.* Berkely, Los Angeles and London, University of California Press Sturken 1997

Thomsen, Christian W.: *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*. DuMont Buchverlag, Köln: 1989.

Tiedemann, Kathrin: Da lacht der Osten. In: *Freitag*, 26.11.1999.

Töteberg, Michael (Hg.): *Good bye, Lenin!* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003.

Twark, Jill: ‘Ko … Ko … Konolialismus,’ said the giraffe: Humorous and Satirical Responses to German Unification. In: Martin Kane (Hg.): *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification. Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur.* Band 31, Bern: Peter Lang, 2002, S. 151-169.

Ulrich, Reinhard und Andreas Kämper: *Kleines Lexikon großer Ostprodukte: Von Alekto bis Ziphona.* Düsseldorf: Econ, 1998.

van der Heyden, Ulrich: Großräumige Übernahme. In: *Freitag*, 22.08.2003.

Virilio Paul: Die beendete Welt beginnt. In: Hubertus von Amelunxen und Andrei Ujica (Hg.): *Television – Revolution: das Ultimatum des Bildes. Rumänien in Dezember 1989*. Marburg: Jonas-Verlag für Kunst und Literatur, 1990, S.147-152.

Visser, Anthonya: ‚Wieso hast du das so erzählt?' Trügerische Identitäten in „Die Vertreibung aus der Hölle". In: Eva Schörkhuber (Hg.): *Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse*. Wien: Sonderzahl, 2007, S. 110-133.

Visser, Anthonya: *Begrip komt van begrijpen. Een visie op taal en cultuur.* Leiden: Universiteit Leiden, 2001.

Volkery, Carsten: Bundestag will Einheitsdenkmal in Berlin. In: *Der Spiegel*, 09.11.2007.

Wagner, Wolf: *Kulturschock Deutschland. Der zweite Blick*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1999

Wayne, John: *The Alamo*, 1960.

Wehdeking, Volker: Neue Freiheit, neue Risiken, neue Identitätssuche: Der späte literarische Durchbruch von Brigitte Burmeister und die Debütromane von Kerstin Jentzsch und Kerstin Hensel. In: ders.: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1995, S. 76-101.

Weigel, Sigrid: ‚Die Städte sind weiblich und dem Sieger hold'. Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen. In: Sigrud Anselm u. Barbara Beck (Hg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin: Dietrich Reimer, 1987, S. 207-227.

Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Verlag C. H. Beck, 2005.

Wendt, Alexander: Die DDR als komische Kulisse. In: *Die Welt* 15.08.2003.

Werner, Hendrik: Ein Kessel Ostalgie. Warum sich der Alltag in der DDR nicht von den politischen Zeitläufen scheiden lässt. In: *Die Welt*, 23.08.2003.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 2001.

Winkels, Hubert: *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien.* Frankfurt a/Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1997.

Winkler, Lars: ‚Plan erfüllt', könnte Klaus Kinkel heute sagen. In: *Das Freischüßler* 14(2006), S. 11-17.

Woelk, Ulrich: *Rückspiel.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera Nüning und Ansgar Nüning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, S. 23-87.

Wolle, Stefan: Schatten in der Sonnenallee. In: *Die Welt*, 02.11.2000.

www.berlinerfernsehturm.de.

www.chronik-der-mauer.de.

www.filmportal.de.

www.hoehnepresse.de.

www.klgonline.de.

www.statistik-berlin-brandenburg.de.

Zander, Peter: 'Im Theater sitzen die Spielverderber.' Interview mit Leander Haußmann. http://archiv.berliner.archiv1999/991006/feuilleton/story01.html.

Zitzlsperger, Ulrike: Städte in der Stadt: Berliner Erfahrungsräume. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, XL(2004)3, S. 277-292.

SAMENVATTING

„Geen eenwording, geen gedenkteken. *Alles Banane*“, luidde de titel van een Duits krantenartikel van 7 mei 2009. Het ging over een wedstrijd waarin kunstenaars hun ontwerp presenteerden voor het toekomstig nationaal symbool dat volgens een besluit van de Bondsdag, de Duitse Tweede Kamer, aan de vreedzame revolutie van 1989 en de Duitse vereniging zou herinneren. Als locatie werd de Schlossplatz in het centrum van Berlijn aangewezen. Het plein voor het stadsslot dat 1950 in opdracht van de Oost-Duitse regering werd opgeblazen en binnenkort herbouwd wordt.

Zo hoog de verwachtingen ten aanzien van het monument waren, zo groot was de teleurstelling over het resultaat van de wedstrijd. De kwaliteit van de ingezonden projecten bleek zo slecht te zijn, dat de jury zich genoodzaakt voelde de wedstrijd af te gelasten. Het verloop van de wedstrijd evenals zijn bedroevende uitkomst nam de journaliste uit de *Tageszeitung* als aanleiding om het moeizame proces van de Duitse eenwording eens kritisch onder de loep te nemen. Het beeld van een tot enorme proporties opgeblazen goudkleurige banaan, een van de afgekeurde ontwerpen, diende als visueel motto voor haar weinig optimistisch stemmende conclusies.

Alleen al de locatie van het geplande monument sprak volgens haar boekdelen. Het besluit om het gedenkteken direct naast het stadsslot – en met uitzicht op de leemte die was ontstaan door het slopen van het *Palast der Republiek* – te plaatsen, getuigde van weinig respect van de kant van de Bondsrepubliek voor de symbolische erfenis van de DDR. Deze constatering is een uitstekende weerspiegeling van het inhoudelijk vertrekpunt van dit proefschrift.

De vaststelling sluit enerzijds aan bij het feit dat in een proces waarin een groepsbesef gevormd wordt, topografie een doorslaggevende rol vervult in de strijd om maatschappelijke erkenning van collectieve herinneringen – dus ook als de oorlog uitgevochten of de revolutie beëindigd is, gaan de gevechten om steden, straten, gebouwen in overdrachtelijke zin onvermoeid door. Anderzijds benadrukt de constatering

ook het verschil tussen de officiële en de dominante herdenkingspolitiek van de Bondsrepubliek. Herinneringen aan de DDR lijken in dit officiële herinneringsdiscours niet geïntegreerd te zijn. Dat impliceert dat er in de Duitse samenleving na 1990 verschillende collectieve versies van het verleden naast elkaar bestaan en met elkaar concurreren.

Dit proefschrift, getiteld naar het krantenartikel *Alles Banane? Fiktionale Erinnerung an DDR und Wende in den ersten zwanzig Jahren nach dem Mauerfall*, laat aan de hand van representatieve voorbeelden zien hoe het verleden (verschillend) herinnerd wordt en welke versies van de recente historische gebeurtenissen er in omloop zijn. Waar de krant het politieke discours beschrijft, onderzoekt dit proefschrift het literair en filmisch discours. Het gaat uit van de opvatting dat fictieve teksten als bewaarplaatsen van officiële, maar ook van alternatieve overleveringen over het verleden dienen. Door uiteenlopende herinneringsnarratieven in zich op te nemen, te verwerken en te herschikken, leveren zij een belangrijke bijdrage aan het herinneringsproces en vormen als zodanig potentiële bouwstenen voor het groepsbesef.

In het corpus van dit onderzoek zijn films en romans opgenomen die berichten over het bestaan van de DDR, de val van de Berlijnse Muur en/of de Duitse eenwording. Zij zijn na 1990 geschreven of gemaakt door zowel West- als Oost-Duitse auteurs en regisseurs uit verschillende generaties. Ze spelen in Berlijn, een stad die in de Koude Oorlog hét symbool van het gedeelde Duitsland en Europa was. Het huidig Berlijn draagt zichtbare sporen van het verleden en fungeert als een *Mnemotop*, d.w.z. als een topografische locatie waar de collectieve identiteit van de Duitsers wordt beleefd.

Het begrip *Mnemotop* stamt van de Duitse egyptoloog Jan Assmann wiens opvattingen over de culturele herinnering (1995) het belangrijkste theoretische kader voor dit onderzoek vormt. Volgens Assmann is het maatschappelijk groepsbesef, dat hij culturele identiteit noemt, resultaat van een langdurig herinneringsproces. Dit proces laat zich in twee fasen onderscheiden. De eerste fase, de zogenoemde communicatieve herinnering, betreft het recente verleden en omvat biografische herinneringen en persoonlijke ervaringen van tijdgenoten. Kenmerkend voor deze fase zijn de begrippen *fragmentarisch*, *alledaags* en *divers*. Op het gebied van de communicatieve herinnering geldt iedereen als expert. Dit gaat echter niet op voor de tweede fase van het herinneringsproces, die van de culturele herinnering, waarin één collectief erkende versie van het verleden vastgelegd en geïnstitutionaliseerd wordt. In de culturele herinnering is er geen ruimte voor diversiteit. Culturele identiteit laat met andere woorden geen alternatieve blik op het verleden toe.

De herinnering aan de DDR, de val van de Berlijnse Muur en de Duitse eenwording bevindt zich in de eerste fase van het proces en wordt gekenmerkt door pluriformiteit. In elke samenleving – zo ook in Duitsland – zijn er verschillende groepen aanwezig die de maatschappelijke erkenning van eigen versie van het verleden proberen te bewerkstelligen. Zoals reeds aangekaart, zijn niet alle groepen uit de Duitse samenleving in het officiële herinneringsdiscours evenredig vertegenwoordigd. De discrepantie tussen de aanwezigheid van de Oost- en West-Duitse blik op het verleden in het officiële discours wordt in dit proefschrift belicht met behulp van de analyse van de maatschappelijke uitsluitingmechanismen van Michel Foucault (1971). In het proces van de culturele identiteitsvorming spelen machtsverhoudingen binnen de samenleving een cruciale rol. Alles draait om de toegang tot en de deelname aan het maatschappelijk discours en de mechanismen die dit reguleren.

Dit proefschrift is opgebouwd uit drie delen, waarvan elk vanuit de theorie van de culturele identiteit van Jan Assmann vertrekt en licht werpt op een ander aspect van het herinneringsproces.

Het eerste deel beschrijft de functie die de media, vooral de televisie, spelen bij de productie en verspreiding van beelden van het verleden. Collectieve herinnering ontstaat in een maatschappelijke context. Niet alleen dat wat wij herinneren, maar ook de manier waarop wij ons iets herinneren is tegelijkertijd voorgevormd en bevestigd door de maatschappelijke vertelconventies en reeds bestaande opvattingen over en beelden van het verleden. In onze verhalen over het verleden vermengen wij, doorgaans onbewust, authentieke en fictieve elementen. In deze context wordt gesproken van een mediaal herinneringskader.

Een van de historische ontwikkelingen waarvan bijzonder veel beeldmateriaal beschikbaar is, is de val van de Berlijnse Muur. Om een plausibele versie van deze gebeurtenis neer te kunnen zetten, putten romans en films uit dit immense beeldarchief of, anders gezegd, zij thematiseren de historische werkelijkheid door op een speciale manier gebruik te maken van bestaande beelden. Aan de hand van twee films, *Herr Lehmann* (2002) van Leander Haußmann en *Good bye, Lenin!* (2001) van Wolfgang Becker, laat het tweede hoofdstuk zien hoe een verschillende inzet van dezelfde documentaire beelden in film in een verschillende duiding van hetzelfde historische gebeurtenis resulteert. De functie van de fictieve teksten ligt dan ook niet in het imiteren, maar in het toeschrijven van maatschappelijke betekenis aan de historische werkelijkheid. Films en romans creëren en verspreiden verhalen over en beelden van het verleden, die aan de veranderingen in de waarneming van de werkelijkheid kunnen bijdragen.

Om een zodanige invloed te kunnen uitoefenen, moeten de fictieve verhalen over het verleden breed in de maatschappij worden ontvangen en bovendien plausibel worden gevonden. Een volgend hoofdstuk van dit proefschrift onderzoekt welke tekstuele en buitentekstuele strategieën worden gebruikt om de authenticiteit van de fictieve versies van het verleden te legitimeren. Als studieobjecten dienen de films *Sonnenallee* (1999) van Leander Haußmann en nogmaals *Good bye, Lenin!* Beide films passen o.a. een strategie toe die als vercommercialisering van het verleden wordt bestempeld. Het gaat hierbij om de inzet van een groot aantal DDR-merkproducten ter versterking van de authenticiteitwaarde van het door de films geconstrueerde beeld van het verleden. Mede door het toepassen van deze strategie maken *Sonnenallee* en *Good bye, Lenin!* in dubbele betekenis deel uit van de zogenoemde *Ostalgiedebatte*. Zelf tot 'ostalgische' cultobjecten gepromoveerd, dragen zij bij aan het collectieve beeld van het DDR-verleden. Daarnaast hebben zij aanzet gegeven tot een brede maatschappelijke discussie over de plaats en waardering van het veertig jarige bestaan van de DDR in de Duitse collectieve herinnering.

Naast zulke typische, bijzondere of opvallende producten uit een bepaalde periode, kunnen ook topografische plaatsen een collectieve herinnering 'dragen'. Niet alle locaties lenen zich er echter toe een *Mnemotop* te worden. Een locatie kan herinneringsruimte worden onder de voorwaarde dat er in collectieve overleveringen van het verleden een speciale betekenis aan toegekend wordt. Het voortbestaan van deze overleveringen zorgt er dan voor dat de locaties blijven representeren wat er niet meer is. Verschillende topografische locaties kunnen voor verschillen maatschappelijke groepen de functie van een *Mnemotop* vervullen. Tegelijkertijd kunnen ook verschillende groepen hun collectieve herinneringen met één en dezelfde plek verbinden. Dit onderwerp komt aan bod in het tweede deel van dit proefschrift. Hoofdstukken vier en vijf analyseren romans en films waarin de koppeling centraal staat tussen de Berlijnse topografie in de periode rond de val van de Muur en de manier waarop de personages hun identiteit daaraan ontrekken. Kenmerkend voor deze teksten is het feit dat zij de historische werkelijkheid met het privéleven van hun personages verbinden, die op hun beurt meestal verschillende betekenis aan diezelfde politieke gebeurtenissen toeschrijven.

De roman *Herr Lehmann* van Sven Regener (2001) en de verfilming door Leander Haußmann geven de sfeer van de West-Berlijnse wijk Kreuzberg eind jaren tachtig weer. Deze wijk vormde dankzij zijn geïsoleerde ligging – aan drie zijden ingesloten door de Muur – en de bijzondere politieke status van West-Berlijn een vrijplaats voor krakers, (levens)kunstenaars en dienstplichtontduikers. Door de Wende verschoof Kreuzberg topografisch van de rand van de West-Duitse enclave op Oost-Duits grondgebied naar het centrum van het verenigde Berlijn. Daardoor ging zijn symbolische status verloren – met directe

gevolgen voor de bewoners van de wijk. De onverwachte val de Berlijnse Muur maakte een plotseling einde aan het leven zonder verplichtingen van meneer Lehmann en zijn vrienden.

Terwijl Regener en Haußmann Kreuzberg vanuit het perspectief van de zogenoemde cultuur*scene* beschrijven, laat de roman *Selam Berlin* (2003) van Yadé Kara een andere kant van de wijk zien, die in de volksmond ook Klein Istanbul genoemd wordt, namelijk die van de immigranten. Hasan, een West-Duitse jongeman van Turkse komaf, beschouwt Kreuzberg als een vreedzaam toevluchtsoord waar verschillende bevolkingsgroepen in harmonie naast elkaar leven. Anders echter dan Lehmann ziet hij in de politieke omwentelingen een kans om een nieuwe, positieve wending aan zijn leven te geven. De val van de Muur en een verhuizing naar Oost-Berlijn stelt ook de West-Duitse Hell uit de roman *Die Schattenboxerin* (1999) van Inka Parei in staat haar trauma na een verkrachting te overwinnen. Door een traumatische ervaring associeert zij, in tegenstelling tot Hasan, Kreuzberg met agressie en geweld.

De *Wende* betekent ook een nieuw begin in de film *Berlin is in Germany* (2001) van Hannes Stöhr. De Oost-Duitse Martin Schulz heeft de val van de Muur in zijn gevangeniscel op de televisie gevolgd en probeert na zijn vrijlating het leven weer op te pakken in de nieuwe Duitse hoofdstad. Als toekomstig taxichauffeur moet hij echter niet alleen het hem onbekende West-Duitse deel van de stad verkennen, hij is ook gedwongen de Oost-Duitse straatnamen in het toenmalige Oost-Berlijn te vergeten. De veranderde topografie van Berlijn en de nieuwe straatnaamgeving in het voormalig Oost-Duitse gedeelte van de stad symboliseert de maatschappelijke transformatie na 1989 die, zo laat de film de kijker zien, aanpassingen uitsluitend van de kant van de Oost-Duitsers vraagt.

Voor Martin Schulz vervult de Oost-Berlijnse topografie, en vooral de *Fernsehturm*, een dubbele rol. Dit Oost-Duitse 368 meter hoge prestigegebouw uit de jaren zestig vormt een vertrouwd element in het nieuwe landschap. Enerzijds maakt de *Fernsehturm* het Martin mogelijk zich in de verenigde stad ruimtelijk te oriënteren, anderszijds herinnert de toren hem onophoudelijk aan zijn Oost-Duitse identiteit. Voor meneer Lehmann en voor Hasan is Oost-Berlijn daarentegen een volstrekt *terra incognita*. Zelfs de Berlijnse Muur, waarvan het bestaan en het verdwijnen een enorme impact op hun privéleven heeft, nemen zij in hun dagelijks leven nauwelijks waar. Anders is het in de romans *Die Schattenboxerin* van Inka Parei en *Nox* (1995) van Thomas Hettche. Niet alleen verankeren beide teksten hun plot in het *Niemandsland*, het toenmalige grensgebied tussen Oost- en West-Berlijn en de directe omgeving, zij verbinden deze locatie ook met narratieven over geweld en met het motief van verlies en ontwikkeling van een (nieuwe) identiteit.

Door de politieke veranderingen en de topografische metamorfose van Berlijn na de *Wende* is er een maatschappelijke behoefte ontstaan om sommige locaties in de stad van een nieuwe collectieve betekenis te voorzien. De teksten die in dit proefschrift worden geanalyseerd, demonstreren aan de hand van hun personages dat door de veranderingen in de fysieke omgeving, ook de bewoners van Berlijn gedwongen worden om hun (collectieve) identiteit te onderzoeken en opnieuw te definiëren.

Volgens de theorie van Jan Assmann ontstaat de collectieve identiteit op grond van herinneringen aan ervaringen uit het verleden. De manier waarop deze herinneringen aan elkaar gekoppeld worden, wordt bepaald door narratieve conventies en beïnvloed door machtsverhoudingen binnen de maatschappij. Hoe men de eigen identiteit definieert en tot welke maatschappelijke groep men zich rekent, is een som van twee factoren: van het eigen zelfbeeld en, in grote mate, van de identiteit die men door de andere leden van de maatschappij toegewezen krijgt. Of een levensverhaal collectief als geloofwaardig ontvangen wordt, hangt bovendien niet zozeer af van de feitelijke juistheid ervan. Belangrijker is in hoeverre men in zijn constructie rekening houdt met de maatschappelijke verwachtingen.

Het eerste deel van dit proefschrift identificeert en beschrijft strategieën die op het niveau van het maatschappelijke discours ingezet worden om erkenning van bepaalde fictieve versies van het verleden te bewerkstelligen. Het derde en laatste deel gaat daarentegen in op de ontwikkeling van collectieve identiteit op het niveau van de plot binnen de afzonderlijke teksten. Het onderzoekt aan de hand van drie romans, *Schlehweins Giraffe* (1992) van Bernd Schirmer, *Unter dem Namen Norma* (1994) van Brigitte Burmeister en *Der Zimmerspringbrunnen* (1995) van Jens Sparschuh, de formele en inhoudelijke strategieën die fictieve personages gebruiken om hun biografieën bij hun gesprekspartners geloofwaardig te laten overkomen.

De communicatie tussen West- en Oost-Duitsers – zo is de strekking van de teksten – wordt bemoeilijkt of zelfs onmogelijk gemaakt door het naast elkaar bestaan van een Oost- en West-Duits discours en de wederzijdse stereotypering. Alle drie de romans thematiseren overwegend negatieve gevolgen die de val van de Muur met zich meebracht voor het privéleven van de Oost-Duitse personages. Naast het falen van de communicatie tussen de West- en Oost-Duitsers, analyseert het laatste deel van dit proefschrift de manier waarop in in fictie de ontwikkeling van een bijzonder soort van Oost-Duitse identiteit beschreven wordt. Dit groepsbesef ontstaat in reactie op de verhinderde toegang tot het maatschappelijk discours dat door de West-Duitse meerderheid gedomineerd en afgeschermd wordt.

Typerend voor veel teksten die dit proefschrift onderzoekt is de nadruk op de teleurstellingen die het recente verleden met zich meebracht. Duitsland wordt in de eerste twintig jaar na de vereniging doorgaans geschetst als een verdeeld land dat gekenmerkt wordt door de asymmetrische verhouding tussen de twee grootste maatschappelijke groepen: de Oost- en de West-Duitsers. Dit pessimistische beeld dat uit de analyse naar voren komt, wijst echter niet op een definitief negatief oordeel over de val van de Muur en de Duitse eenwording. Veeleer wijst het op het feit dat de politieke vereniging van beide Duitse staten uit maatschappelijk oogpunt een nog steeds niet afgesloten proces is.

Dit proefschrift zet romans en films naast elkaar die verschillende genres representeren en afkomstig zijn van Oost- en West-Duitse auteurs uit verschillende generaties. Gemeenschappelijk voor alle teksten is hun thema: de herinnering aan de DDR of de Wende gekoppeld aan één *Mnemotop* – Berlijn. Deze onderzoeksaanpak laat zien dat er een grote verscheidenheid aan interpretaties van het verleden binnen één samenleving mogelijk is. Dit leidt tot de conclusie dat in de wijze waarop men in Duitsland de recente geschiedenis betekenis geeft, de Duitse maatschappij pluriformer is dan verwacht mocht worden. De analyse toont tegelijkertijd aan dat er geen sprake is van een eenduidig West- of Oost-Duits perspectief. De manier waarop men het verleden interpreteert, overschrijdt doorgaans de grenzen van sociaal geconstrueerde maatschappelijke groepen. In dit opzicht zijn de Duitsers verder verenigd dan te vermoeden was.

In het herinneringsproces worden historische gebeurtenissen van een betekenis voorzien die aan de actuele behoeftes van de maatschappij tegemoet komt. Het maatschappelijk kader waarin het beeld van het verleden geconstrueerd wordt, verandert echter onophoudelijk. Daarom is niet mogelijk om nu al een standvastige voorspelling te doen over de manier waarop de val de Berlijnse Muur en de eenwording in Duitsland over veertig of zestig jaar – wanneer de communicatieve fase van het herinneringsproces in de culturele fase overgaat – collectief geduid worden. Het is alleen te hopen dat naarmate het eenwordingsproces voortschrijdt, het beeld van het verleden optimistischer wordt en dat in de culturele herinnering aan de *Wende* niet „alles Banane“ zal zijn.

CURRICULUM VITAE

Iwona Mączka werd geboren op 19 december 1974 in Kielce (Polen) waar zij in 1993 ook haar *Matura* (vwo-diploma) haalde. In 1997 behaalde zij haar *Licencjat* (bachelor en tweedegraads onderwijsbevoegdheid) in het vak Duits aan de Uniwersytet Wrocławski (Polen). Een jaar later studeerde zij aldaar af als magister (doctorandus) aan Katedra Filologii Niderlandzkiej (de Erasmusleerstoel voor de Nederlandse literatuur en cultuur). Aan de Universiteit Leiden behaalde zij in 2003 aan de opleiding Duitse taal en cultuur het doctoraaldiploma. Ook in Leiden was zij van 2004 tot 2009 als promovenda verbonden aan het *Centrum voor Taal en Identiteit* (*CTI*), maakte zij deel uit van *Pallas*, het Instituut voor Kunsthistorische en Letterkundige Studies en werkte als docente aan de opleiding Duitse taal en cultuur.